R. I. GRUBER

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Vol. II partea I

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN RPR

R. I. GRUBER

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Volumul II
Partea întîi

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
București 1963

In romîneşte de
TATIANA NIKITIN

Această carte se tipăreşte după:

ПРОФ. Р. И. ГРУБЕР

ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Том II
Часть первая

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1953

DIN PARTEA AUTORULUI

Volumul al doilea al „Istoriei muzicii universale" este alcătuit din două părți.

Prima parte cuprinde o introducere generală și capitolele consacrate culturii muzicale a Italiei, Franței și Spaniei, aproximativ de la jumătatea secolului XV și pînă la începutul secolului XVII.

Partea a doua cuprinde capitolele tratînd despre culturile muzicale ale popoarelor slave și despre cultura muzicală a Germaniei, Țărilor de Jos și Angliei din aceeași perioadă.

INTRODUCERE

1

Volumul de față al *Istoriei muzicii universale* se ocupă de una din perioadele importante din istoria țărilor europene. Este vorba de perioada închegării și a dezvoltării relațiilor capitaliste, a formării națiunilor burgheze, perioada unei ascuțite lupte politice de clasă. Aceasta este perioada cînd „regalitatea, sprijinindu-se pe tîrgoveți, a frînt puterea nobilimii feudale și a creat marile monarhii, bazate în esență pe naționalități, în cadrul cărora s-au dezvoltat națiunile europene moderne și societatea burgheză modernă" (Engels). [1] „Pe planul al doilea al luptei dintre orășeni și nobilii feudali au apărut țăranii răsculați, iar în spatele lor precursorii revoluționari ai proletariatului modern, cu steagul roșu în mînă și cu revendicarea comunismului pe buze" [2].

Aceasta a fost perioada cînd „dictatura spirituală a bisericii fu înfrîntă", „limitele vechiului orbis terrarum fură sfărîmate" și, după cum spune Engels, „pămîntul fu descoperit abia acum, tot acum fură puse bazele comerțului mondial de mai tîrziu, precum și ale transformării meșteșugului în manufactură, care la rîndul ei a constituit punctul de plecare pentru marea industrie modernă". [3]

Cronologic, această perioadă ține aproximativ de la jumătatea secolului XV și pînă la începutul secolului XVII ; de altfel, în unele țări trebuie luate în considerație și perioada imediat anterioară, precum și cea imediat posterioară.

Autorul nu-și propune obiectivul de a prezenta un tablou al istoriei culturii muzicale din această epocă a tuturor popoarelor, și nici măcar a majorității lor.

Se știe că în perioada respectivă un foarte însemnat aport în cultura muzicală mondială a fost adus de popoarele bogat înzestrate ale țărilor Orientului (China, India și alte țări).

Tratarea acestei chestiuni insuficient puse în lumină pînă în momentul de față, în muzicologia noastră, constituie una din problemele de maximă importanță, care cer urgent un studiu aprofundat și independent.

În volumul de față ne vom ocupa de cultura muzicală a Italiei, Franței, Spaniei, Cehiei, Poloniei, Germaniei, Țărilor de Jos și Angliei.

O importanță excepțională capătă studiul culturii muzicale ruse din perioada formării națiunii ruse, deoarece pe zi ce trece se reliefează tot mai strălucit mărețele realizări ale artei ruse vechi — arhitectura, pictura, literatura.

Istoria culturii muzicale ruse — pe măsura studierii monumentelor muzicale descifrate abia în vremea din urmă și în parte încă necercetate — vorbește tot mai elocvent despre viguroasa și înaintata artă muzicală a vechii Rusii, artă ce se remarcă printr-un înalt patriotism și printr-o mare originalitate a mijloacelor de expresie muzicală.

Unele laturi ale dezvoltării culturii muzicale ruse dinainte de secolul XVII sînt puse în lumină în partea a doua a celui de-al doilea volum al *Istoriei muzicii universale*, în capitolul special, consacrat culturilor muzicale slave, unde este caracterizată cultura muzicală rusă veche și este scos în evidență locul extrem de important pe care ea îl ocupa încă din acea vreme. În volumele următoare vor fi dezvăluite în mod din ce în ce mai detaliat specificul și particularitățile culturii muzicale ruse înaintate: în volumul al treilea va fi prezentată cultura muzicală rusă începînd de la jumătatea secolului XVII și pînă la sfîrșitul secolului XVIII, iar volumul al patrulea, clasicismul muzical rus din secolul XIX și importanța istorică mondială a acestuia.

Pornind de la principiul succesiunii istorice a evenimentelor, autorul începe volumul al doilea cu capitolul consacrat muzicii italiene. În istoria culturii țărilor europene, perioada studiată în volumul de față are la baza sa, în ultimă instanță, apariția și dezvoltarea relațiilor capitaliste, „zorile erei moderne capitaliste", după definiția dată de Engels în prefața la ediția italiană din anul 1893 a *Manifestului partidului comunist*.[4] Engels subliniază aici că „prima națiune capitalistă a fost Italia".

Iată pentru ce lucrarea de față începe cu istoria muzicii primei țări care a văzut „sfîrșitul evului mediu feudal" (Engels) și în care, mai devreme decît în alte țări europene, a apărut o națiune burgheză și, în același timp, a luat ființă curentul umanist al acelei epoci.

Este adevărat că, în planificarea materialului, autorul s-a izbit de greutăți considerabile. Muzica Cehiei și a Germaniei (în parte și a Franței), puternic influențată de Reformă și strîns legată de aceasta din urmă, este prezentată după contrareforma italiană, care a luat naștere mai tîrziu în timp și a constituit o reacțiune catolică feudală împotriva mișcării protestante. Și totuși, autorul a fost nevoit să se decidă pentru o astfel de alcătuire a lucrării sale, deoarece dînsul socoate că o expunere unitară a evenimentelor și fenomenelor vieții muzicale după țări, popoare, națiuni și după culturile respective, constituie un principiu necesar și că renunțarea la acest principiu ar dăuna scoaterii în evidență a specificului național al acestor culturi. Fragmentarea istoriei muzicii italiene în mai multe capitole mici, risipite în tot cuprinsul lucrării, ar fi denaturat tabloul istoric veridic al constituirii unității culturale, al desfășurării vieții muzicale și artistice a poporului italian.

Totodată, în Introducere și în capitolul „Muzica hughenoților" este caracterizată baza de clasă a protestantismului și este definit rolul istoric al muzicii legate de mișcarea Reformei.

Imediat după capitolul consacrat Italiei, urmează cele care se ocupă de cultura muzicală a Franței și Spaniei. Această ordine este impusă de trăsăturile de rudenie ce s-au conturat de-a lungul istoriei artei muzicale a popoarelor romanice care, după cum se știe, au adus un aport însemnat în tezaurul culturii acelei vremi.

Un loc extrem de important este rezervat în lucrarea de față culturii muzicale — aflată încă de pe atunci la un înalt nivel de dezvoltare — a țărilor slave apusene (Cehia, Polonia), ale căror realizări muzicale deosebit de remarcabile au fost pînă în vremea din urmă puse în umbră și subevaluate.

II

„O mare importanță pentru întreaga cultură și artă din secolele XV—XVI a avut-o procesul dezvoltării și al formării elementelor naționale — limba, specificul cultural. Acest proces s-a desfășurat în condițiile constituirii unor „mari monarhii", bazate în esență pe naționalitate, în cadrul cărora s-au dezvoltat națiunile europene moderne și societatea burgheză modernă" (Engels). [5]

Crearea culturilor *naționale* a fost precedată, cu mult timp înainte, de apariția unor trăsături comune în cultura *popoarelor*, care abia ulterior s-au transformat în *națiuni*. Astfel, și dezvoltarea culturii muzicale *naționale* a avut loc abia după o perioadă destul de îndelungată, în cursul căreia existau deja în muzică particularități caracteristice care deosebeau popoarele între ele.

Scoaterea în evidență a specificului național al artei muzicale presupune atît o largă înțelegere a obiectului însuși, tocmai ca istorie a *culturii* muzicale, cît și necesitatea dezvăluirii legăturilor acesteia cu celelalte forme de ideologie.

Tocmai de aceea socotim necesar să elucidăm în lucrarea de față unele probleme ale formării — în muzica diferitelor popoare — a elementelor culturilor muzicale naționale.

Întrucît geneza elementelor culturilor naționale, inclusiv a celor muzicale, a fost legată în mai multe țări — atît ca esență, cît și în timp — de cultura Renașterii, unul din obiectivele lucrării de față va fi analiza acestei legături.

Ajungem la concluzia că atît în Italia, cît și în Franța și în alte cîteva țări, arta secolelor XV—XVI s-a dezvoltat pe baza culturilor muzicale naționale în curs de formare.

În lucrarea de față, am încercat să examinăm procesul de formare și dezvoltare a culturilor muzicale naționale din secolele XV—XVI și să punem în lumină, în fiecare caz concret, unele trăsături naționale esențiale, care mai departe vor străbate ca un fir roșu întreaga istorie a dezvoltării culturii muzicale naționale respective, adesea chiar pînă în zilele noastre.

Ne referim la apariția și conturarea, la popoarele Poloniei și Cehiei, ale Italiei și Franței, ale Germaniei și Țărilor de Jos, a unor imagini muzical-poetice, intonații și genuri muzicale proprii, care vor juca ulterior un rol de seamă în dezvoltarea culturii muzicale *naționale* a acestor popoare.

După cum am mai spus, am acordat aici o mare atenție culturii muzicale din secolele XV—XVII a popoarelor slave, care au înscris în istoria

artei noastre pagini extrem de importante, de un înalt conținut ideologic și de o înaltă măiestrie, pagini legate de lupta eroică a acestor popoare împotriva ocupanților și a asupritorilor străini.

Autorul pleacă de la faptul indiscutabil că marele popor rus, precum și popoarele Poloniei și Cehiei, au posedat în epoca studiată o artă muzicală importantă și bogată din punctul de vedere al conținutului ideologic și al calităților artistice, și că muzica acestor popoare a exercitat o influență binefăcătoare asupra vieții culturale a țărilor vest-europene.

III

După cum se știe, în mai multe țări europene secolele XV—XVI au fost perioada dezvoltării și a înfloririi culturii Renașterii. * „În Italia se înalță o nebănuită înflorire a artelor, care apăreau ca un reflex al antichității clasice și care n-a mai fost atinsă vreodată". „În Italia, Franța, Germania, se ivi o literatură nouă, prima literatură modernă ; Anglia și Spania cunoscură curînd după aceea epoca clasică a literaturii lor" [6]

Engels arată între ce clase și în ce scop s-a desfășurat în epoca Renașterii o luptă acerbă și înverșunată și cum s-a reflectat această luptă în domeniul ideologiei, în dezvoltarea culturii, a științei și artei naționale.

Așadar, Renașterea a fost consecința apariției în sînul vechii orînduiri feudale a noilor relații capitaliste, fenomen de care este legată transformarea orașenilor medievali în clasa burgheziei, prefacerile corespunzătoare în domeniul suprastructurii politice ducînd la crearea unei noi forme de stat feudal, monarhia feudal-absolutistă.

Astfel, epoca Renașterii își marchează începutul în toiul unei înverșunate lupte de clasă. Forțele care se înfruntau erau, de o parte, nobilimea feudală și biserica catolică (un fel de centru internațional al sistemului feudal), care apărau orînduirea socială feudală, iar de cealaltă parte, populația burgheză și sărăcimea orașelor, precum și țărănimea răsculată care, ducînd o luptă de masă împotriva feudalilor proprietari de pămînt, croia drumul umanismului și al protestantismului — „varietate burgheză a creștinismului" (Engels).

Clasicii marxism-leninismului au dat o caracterizare exhaustivă a rolului social obiectiv și a conținutului ideologic al umanismului. Engels numește personalitățile Renașterii italiene, titani „ca forță a gîndirii, pasiunii și caracterului, ca multilateralitate și erudiție. Oamenii care au fondat dominația actuală a burgheziei au fost tot ce doriți, dar nu oameni burghezi-mărginiți".

Aceste cuvinte ale lui Engels prezintă pentru noi o importanță principială : ele subliniază că marii umaniști italieni din secolele XIV—XVI

* Termenul „Renaștere" *(Renaissance)*, care a apărut inițial pentru a desemna renașterea sau reconstituirea culturii antice, în cadrul culturii mai multor țări vest-europene în secolele XIV—XVI, este convențional și, de fapt, nu reflectă întreaga esență a acestei culturi.

Noțiunea de renaștere este complet inaplicabilă la cultura și arta rusă din perioada considerată și, într-o anumită măsură, ea nu este aplicabilă nici la culturile țărilor slave vestice.

În lucrarea de față, termenul de „Renaștere" se utilizează în limitele și în sensul stabilit de Engels în lucrarea sa *Dialectica naturii*.

au fost un produs al profundelor necesități progresiste ale evoluției sociale din acea epocă și că apariția lor răspundea atît intereselor burgheziei, cît și celor ale țărănimii și ale maselor de plebei de la orașe.

Nu îngrădirile burgheze, ci lupta eroică a maselor populare împotriva vechii orînduiri sociale crude și nedrepte, împotriva aristocrației și a clerului catolic, a determinat caracterul autentic revoluționar, novator, al orientărilor progresiste din domeniul filozofiei, al științei și al artei Renașterii, înaltul lor nivel moral, năzuința spre adevărata cunoaștere a naturii și a omului, precum și ideea lor fundamentală — aceea a eliberării de sub jugul asupritorilor. Acesta a fost izvorul viabilității marilor opere ale epocii Renașterii și una din principalele premize ale valorii artistice pe care ele continuă s-o reprezinte chiar și în zilele noastre.

Ideile joacă un mare rol în viața societății ; după ce-și fac apariția, ele devin o forță activă, care contribuie la rezolvarea problemelor la ordinea zilei ale evoluției sociale.

Ideologia înaintată, care s-a călit în lupta ascuțită dusă împotriva concepției feudale despre lume, mai ales începînd din a doua jumătate a secolului XV, s-a manifestat strălucit, într-o măsură mai mare sau mai mică, în domeniile cele mai diferite ale științei și artei : atît în filozofie, cît și în științele naturii ; în literatură și în muzică ; în arhitectură, pictură, sculptură și în alte domenii ale artei.

Reprezentanții înaintați ai Renașterii, privind cu luare aminte realitatea înconjurătoare, au început s-o studieze și s-o asimileze cu însuflețire.

În această epocă s-au pus bazele științelor moderne ale naturii care s-au dezvoltat pe atunci în „ambianța unei revoluții generale" și erau ele însele „totalmente revoluționare" (Engels). Apar unul după altul reprezentanții unei gîndiri filozofice progresiste asupra naturii — Nicolaus Cusanus, Geronimo Cardano, Bernardino Telesio, Paracelsus ; descoperirea Americii. a drumului pe calea apei spre India, prima călătorie în jurul lumii, au schimbat cu totul și au lărgit nemăsurat concepțiile despre pămînt. În epoca Renașterii, una din cele mai eficace arme ideologice folosite de forțele înaintate ale societății a fost concepția materialistă despre lume, concepție care declarase război misticismului religios. Aici a jucat un rol considerabil lupta începută de marele savant polonez Nicolai Copernic (1473—1543) și continuată de Giordano Bruno (1548—1600) și Galileo Galilei (1564—1642) pentru o teorie heliocentrică a alcătuirii universului (socotind soarele centrul sistemului nostru, în jurul soarelui se mișcă pămîntul și celelalte planete), în locul învechitului sistem geocentric, religios, al lui Aristotel și Ptolemeu, care considerau pămîntul drept centru al universului.

Este deosebit de semnificativă învățătura — de fapt materialistă și ateistă — a îndrăznețului militant pentru o știință progresistă, marele gînditor Giordano Bruno, unul din precursorii materialismului secolelor XVII—XVIII.

Cu toată inevitabila limitare istorică a concepției materialiste despre lume a lui Bruno, este incontestabilă însemnata lui contribuție la dezvoltarea materialismului, la fundamentarea teoretică și răspîndirea științelor înaintate ale naturii, la combaterea misticismului și a scolasticismului teologic.

Un mare rol progresist l-a avut în acea vreme învățătura făuritorilor socialismului utopic — Thomas Morus (1478—1535) și, mai ales, Tommaso

Campanella (1568—1639), care au criticat societatea exploatatoare, militînd pentru ideea egalității politice și economice între oameni.

O orientare ideologică progresistă a acelei vremi a fost umanismul, care s-a manifestat nu numai în știință și filozofie, ci și în literatură și artă.

Pentru literatura și arta umanistă a acelei vremi este caracteristic interesul pentru personalitatea umană, cu sentimentele sale și lumea sa interioară, precum și afirmarea dreptului omului la fericirea pămînteană. Este semnificativ faptul că principala lucrare a umanistului de seamă Pico della Mirandola (1463—1494) se intitulează *Despre demnitatea omului (De hominis dignitate)* : aici omul devine „propriul său sculptor și creator".

Nu este întîmplător faptul că unul din cei mai caracteristici reprezentanți ai filozofiei înaintate din secolul XVI, materialistul plin de abnegație Giordano Bruno, pe care l-am menționat mai sus, subliniază în dialogul său *Despre cauză, început și unitate* (1584) importanța deosebită a individualității umane, întrucît „în fiecare individ uman întregul se manifestă în mod mai expresiv decît la indivizii de alte specii".

De aceea, este ușor de înțeles faptul că cei mai buni reprezentanți ai Renașterii erau dornici să combată feudalismul și ideologia sa, precum și ascetismul, fățărnicia bisericii catolice ; este explicabilă marea atenție acordată antichității, năzuința de a reînvia tendințele estetice și etice înaintate ale culturii antice din perioada de înflorire a democrației sclavagiste, căci aici *reprezentanții burgheziei — pe atunci progresistă — căutau și găseau un sprijin ideologic în lupta lor împotriva feudalismului, a concepției acestuia despre lume și împotriva dogmelor catolicismului.*

„Antichitatea atrăgea prin caracterul său uman, prin dragostea sa de viață, de frumos. *Prin antichitate se elabora noul*", — scrie Herțen [7].

Totuși, a fi o eroare să se supraevalueze necritic realizările culturii Renașterii, trecîndu-se cu vederea laturile ei negative.

Vieții sociale din secolele XV—XVI îi sînt proprii contradicții profunde. Este vorba de contradicția dintre mișcarea viguroasă a maselor populare și acea amprentă de aristocratism care a caracterizat multe concepții umaniste, avînd adesea trăsături abstracte, livrești ; de contradicția dintre conținutul veridic, înaintat, al artei și subiectele ei, adesea religioase ; de contradicția dintre raționalismul matematic al gînditorilor și năzuința de a întruchipa realitatea în formele cele mai concrete etc.

Umanismul și protestantismul nu au fost curente ideologice monolitice și deplin consecvente : în sînul lor se desfășura o luptă între laturile lor progresiste și cele reacționare.

Unii reprezentanți ai umanismului au fost și luptători neînfricați pentru ideile înaintate, ca Tommaso Campanella, care a criticat cu curaj societatea exploatatoare și a militat pentru ideea egalității între oameni, fapt pe care, după cum se știe, l-a plătit cu 27 de ani de închisoare ; sau ca Giordano Bruno și Servet, arși fără milă pe rug. Dar tot umanist a fost socotit și reprezentantul cult al hedoniștilor aristocrați și limitați, Lorenzo Valla (1407—1457), care declara deschis în tratatul său *Despre voluptate (De voluptate)* că „adevăratul bun este plăcerea și că interesele altor oameni au o importanță secundară față de cele personale".

Limitarea istorică obiectivă a culturii umaniste a fost pusă în evidență cu perspicacitate, cu mai mult de o sută de ani în urmă (încă în anii 1845—1846), de către tînărul Herțen, în următoarele cuvinte : „Multă

lume se miră de inconsecvența și șubrezenia lor (a umaniștilor) și de voința lor virilă — gîndirea lor, am putea spune, incompletă și totala lor abnegație; dar poate oare cineva să se debaraseze dintr-o dată de prejudecățile istorice ?... Le era greu să-și smulgă din piept opinii sanctificate de-a lungul secolelor" [8].

Alături de caracterul său laic, alături de puternicul interes pentru personalitatea umană, cu lumea sa interioară, și în ciuda veridicului multora dintre cele mai bune lucrări ale artei Renașterii, la umaniști apar totuși uneori reprezentări abstracte ale personalității umane și trăsături de aristocratism.

Cu toate acestea, tendințele înaintate ale umanismului au jucat un rol decisiv în dezvoltarea Renașterii. Ele s-au manifestat în caracterul conștient și principial *laic* al artei înaintate, saturate de conștiința demnității umane. Necesitățile imperioase ale evoluției sociale îi îndemnau pe artiștii progresiști să caute temele și subiectele operelor lor în realitatea înconjurătoare și să le învestmînteze în forme tot mai depărtate de simbolul alegoric și de convenționalismul artei bisericești catolice.

De aici năzuința spre veridic în creația artistică și reproducerea în imagini vii a realității înconjurătoare; zugrăvirea naturii care „surîde în frumusețea sa senzorială" (Marx), zugrăvirea oamenilor contemporani în „portrete" caracteristice, atît în artele plastice, cît și în literatură; de aici năzuința de a reda lumea complexelor sentimente umane *.

IV

Epoca Renașterii a fost și perioada unor mișcări religioase de mare amploare, care au cuprins o bună parte din Europa. Este vorba de mișcarea husită în Cehia, luteranismul în Germania, calvinismul în Franța etc. Baza de clasă a protestantismului este apropiată de cea a umanismului, cu toate deosebirile dintre cele două mișcări. Și aici „lupta era dusă pentru a supune dominației capitalului, adică burgheziei, monarhia care, datorită derivării sale din statul feudal, mai păstra încă urme feudale; aceasta și-a găsit expresia religioasă în *lupta dintre papalitate și Reformă*" (Marx), [9] în timp ce mișcările largi de masă (a taboriților, a anabaptiștilor ș.a.), negăsind sprijin din partea burgheziei, ba fiind și trădate de aceasta, nu au putut repurta victoria în condițiile acelei epoci.

Deși Reforma era înrudită cu umanismul în ce privește conținutul său de clasă, fiind, după cuvintele lui Engels, „o revoluție religioasă burgheză", [10] totuși ea nu poate fi în nici un caz *identificată* cu umanismul. Nu este întîmplător faptul că reprezentanții Reformei au luptat adesea împotriva reprezentanților umanismului.

Protestantismul în diferitele sale mișcări naționale a jucat un mare rol în dezvoltarea și întărirea trăsăturilor comune ale culturii muzicale a popoarelor și, spre deosebire de umanism, el și-a exercitat acțiunea mai ales în domeniul *muzicii populare*. Spre deosebire de umanism, care avea un cerc restrîns de reprezentanți, protestantismul era mai cuprinzător și mișcare de masă, care s-a extins în păturile largi ale populației; de aici și *caracterul mai democratic* al culturii muzicale.

* Și aici umaniștii Renașterii s-au sprijinit într-o mare măsură pe cultura lumii greco-romane, care „era cu precădere realistă" (Herțen).

În unele țări, în virtutea condițiilor istorice concrete, a predominat Reforma, în altele umanismul, iar uneori protestantismul și umanismul au acționat mînă în mînă, fiecare prin propriile sale metode, împotriva inamicului comun — orînduirea feudală și concepția ei despre lume.

Date fiind răspîndirea și însemnatul rol istoric al Reformei, am socotit necesar să arătăm, în cursul analizei culturii muzicale a secolelor XV—XVI, felul în care muzica a slujit Reforma, protestantismul. O atenție specială a fost acordată unor țări ca Cehia, Franța și Germania, în care protestantismul s-a manifestat cu o deosebită putere.

Așa dar, ar fi un procedeu limitat, schematic și, prin urmare, incorect reducerea conținutului ideologico-artistic și istorico-filozofic al Renașterii numai la lupta dintre forțele burgheze laice și cele feudale bisericești. Principala forță motrică a progresului social au fost pe atunci țărănimea răsculată și precursorii revoluționari ai proletariatului de la orașe, care, prin lupta de masă și prin răscoale, clătinau bazele orînduirii feudale. Această luptă de masă a fost cea care a pregătit terenul politic pentru apariția și dezvoltarea umanismului Renașterii. Unul din caracterele specifice ale acestor mișcări de masă constă în faptul că ele îmbrăcau de obicei o formă religioasă.

V

Mai sus, am arătat rolul muzicii democrate protestante.

Dar și pentru umanismul Renașterii, în unele țări ca Italia sau Franța, muzica populară a avut o mare importanță, constituind de fapt terenul pe care s-au dezvoltat genurile principale ale culturii muzicale a Renașterii și principalele forme progresiste ale artei muzicale.

În straturile profunde ale muzicii populare de tradiție orală s-au definit și s-au fixat cel mai timpuriu și mai precis trăsăturile naționale ale culturii muzicale.

Totodată, cîntecul popular, care reacționează cu precizie și sensibilitate la noile fenomene ale vieții sociale, este cel care manifestă, după cum se știe, cea mai mare stabilitate și viabilitate în evoluția istorică a vieții popoarelor și se dezvoltă, de regulă, treptat, prin modificări lente.

Melodiile populare au fost create de-a lungul sutelor de ani, reușind în această perioadă să se cizeleze, să se purifice și ajungînd la noi ca o formă desăvîrșită de artă. Aceasta este valabil și pentru perioada de care ne ocupăm.

În lucrarea de față, autorul pornește de la faptul incontestabil că creația de cîntece a popoarelor evoluează treptat și continuu și că culturile muzicale ale acestora se caracterizează prin stabilitate în plan istoric.

Din contra, în lucrările majorității covîrșitoare a istoriografilor muzicali burghezi, muzica populară din epoca Renașterii fie că rămîne cu totul în afara cîmpului vizual al autorilor, fie că este privită ca un domeniu secundar, aparte, al creației muzicale.

De această subevaluare este legată și cercetarea cu totul insuficientă a monumentelor muzicii populare din perioada care ne interesează și, ca o consecință, numărul extrem de mic de materiale ce ne sînt accesibile în acest domeniu de importanță fundamentală.

Dacă, în ce privește muzica populară a Franței, Spaniei și, în parte, și a Germaniei, publicațiile izvoarelor muzicale vechi oferă, cît de cît, unele materiale, în schimb, în ce privește muzica populară a altor țări (mai ales a Italiei și, într-o mare măsură, și cea a Angliei în perioada pe care o studiem) materialul publicat este extrem de sărac și numai publicațiile din ultimele două decenii aruncă o oarecare lumină asupra acestui domeniu extrem de important al culturii muzicale, care constituie prima bază a întregii creații muzicale componistice.

Ne-am propus obiectivul ca, utilizînd toate sursele accesibile, să studiem creația populară din perioada considerată și să relevăm rolul dominant jucat de muzica populară în formarea culturilor muzicale naționale. Și în acest domeniu, am căutat să identificăm, în măsura posibilităților, embrionii particularităților naționale tipice ale artei muzicale din țările respective.

VI

Să abordăm acum acel domeniu al artei muzicale care, în virtutea condițiilor istorice, a fost notat mai cu grijă — un număr mare de lucrări păstrîndu-se pînă în zilele noastre — și anume, muzica creată de compozitorii profesioniști ulți ai acelei vremi. Această artă a constituit o întreagă epocă și în domeniul culturii muzicale.

Vom menționa în primul rînd că despre o „renaștere" a artei antichității în muzica secolelor XV—XVI și a începutului secolului XVII este și mai greu să vorbim fără a denatura realitatea, decît despre o „renaștere" analogă a arhitecturii și sculpturii antice, precum și a poeziei și literaturii în limbile latină și elină *.

Totuși, ar fi eronat să trecem cu vederea, în rezolvarea acestei probleme, acele principii care — răspunzînd, într-o anumită măsură *nu literei, ci spiritului muzicii antice* — au oferit reprezentanților avansați ai umanismului posibilitatea de a conferi un sens nou moștenirii culturale a antichității și de a o utiliza în lupta lor împotriva ideologiei feudale bisericești.

Totalitatea materialelor de note și a celorlalte documente de care dispunem, demonstrează că lupta dusă în acea vreme de masele populare împotriva jugului feudal și împotriva dictaturii spirituale a bisericii și-a găsit o strălucită reflectare în muzică și că muzica însăși a jucat un important rol pozitiv în această luptă. Istoria muzicii secolelor XV—XVI este istoria unei lupte ascuțite și încordate între două culturi.

Unul din fenomenele cele mai importante și caracteristice ale culturii muzicale din acea perioadă a fost dezvoltarea impetuoasă a muzicii laice înaintate, ofensiva acesteia împotriva vechii culturi muzicale bisericești. Ca dovadă pot servi nenumăratele genuri laice ca *frottolele, villanellele, chansons* franceze, *villancicos* spaniole, *ayre* engleze, cîntecele polifonice germane, genurile poloneze de dans ș.a., caracterizate printr-o „veselie și libertate a gîndirii" tipice pentru Renaștere.

* Este foarte important faptul că reprezentanții Renașterii nu-și puteau face o idee asupra caracterului autentic al muzicii antice : deși Vincenzo Galilei a publicat, cel dintîi, o serie de monumente muzicale ale antichității, el nu a fost în stare să le descifreze.

Cele mai înalte realizări ale artei muzical-dramatice umaniste au fost oratoriul și, mai ales, opera. Apariția acesteia din urmă a fost pregătită concomitent în țări diferite (Italia, Franța, Spania, Anglia, Polonia), însă rolul decisiv în crearea genului operei a fost jucat pe atunci, în virtutea unor condiții istorice concrete, de cultura artistică a Italiei.

Genurile vocale și vocal-instrumentale laice enumerate mai sus, își proclamau tot mai hotărît dreptul la un rol mai important în cultura muzicală și luptau să ia locul misselor, al motetelor și al celorlalte genuri ale muzicii bisericești. Acest fenomen nu s-a manifestat numai în cazul motivului „conducător" din *cantus firmus*, ci s-a vădit adesea în însuși caracterul și structura diferitelor genuri ale muzicii catolice din timpul Renașterii.

Pentru arta umanistă a Renașterii este caracteristică deosebita atenție acordată lumii interioare a omului, care pînă atunci fusese în întregime sufocată de tirania bisericii și a feudalismului.

Aici, cea mai bună dovadă o constituie madrigalul italian, iar după acesta și cel englez, precum și nenumăratele genuri de cîntece, din care o parte au fost enumerate mai sus.

Ca și în antichitate, în muzica umanistă a secolelor XV—XVI s-a manifestat cu putere năzuința spre o strînsă unitate estetică dintre poezie și muzică, cea dintîi avînd rolul conducător, dominant. Acest lucru se remarcă și în laude, și în madrigal, și în diferitele genuri naționale ale muzicii protestante, și în genurile muzical-dramatice, pînă la acel *Stile recitativo* al primelor opere.

Reprezentanții umaniști ai muzicii au subliniat rolul etic pozitiv al acesteia în educație, în viața civică și mai ales în serbările populare.

Toate aceste tendințe, și multe altele, au dus nu numai la crearea unor noi genuri, ci și la înnoirea multora dintre genurile care se mențineau în cultura muzicală încă din epoca feudală.

Așa sînt genurile: *missa-baladă, missa-caccia,* motetul, muzica religioasă ce nu era destinată cultului și altele.

Trebuie avut în vedere că conținutul real al vieții muzicale a popoarelor polonez și ceh, francez și italian, precum și a altor popoare, nu se reducea la crearea unor noi imagini, a unor noi genuri muzicale ci doar la transformarea celor vechi. Este neîndoielnic faptul că, atît în masele populare, cît și în muzica componistică și în viața artistică a claselor înstărite ale societății, continuau să fie răspîndite un mare număr de lucrări muzicale — cîntece și muzică de dans, lucrări laice și religioase, vocale și instrumentale, create în epoca precedentă și menținîndu-se în viața muzicală datorită calităților lor artistice.

În mai multe cazuri, muzica umaniștilor căuta să reînvie nu numai în teorie, ci și în practică, principiile muzical-poetice ale antichității. În acest sens a activat Baif, care a efectuat experiențe în domeniul creării unei muzici „metrizate în spirit antic" *(la musique mesurée);* același drum a fost urmat și în utilizarea eposului antic și a altor lucrări poetice ca texte pentru muzică, cu mult înaintea apariției operei. Andrea Gabrieli compune muzică (coruri) pentru *Oedip* al lui Sophocle; Willaert pune pe muzica unui motet pentru patru voci episodul morții Didonei din *Eneida*; Orlando Lasso scrie muzică pe versuri de Horațiu, Virgiliu etc.; Vicentino, în experimentele sale, încearcă să utilizeze sistemul enarmonic al grecilor. Este de la sine înțeles că aceste experiențe, și altele similare, se bazau pe o re-

structurare fundamentală a principiilor muzicale antice în spiritul individualismului burghez timpuriu.

Manifestări importante ale tendințelor înaintate realiste în muzica acelei vremi au fost nu numai noile *subiecte*, noile *imagini* muzical-poetice, corespunzînd orientărilor progresiste ale umanismului și ale Reformei, ci și schimbările profunde în ceea ce privește *mijloacele de expresie muzicală*, și în ceea ce privește stabilirea unor noi legi muzicale, exprimînd un nou conținut ideologic și artistic.

În multe genuri de muzică componistică (ca *laudele, frottolele, villanellele*, cîntările protestante etc.), melodica populară apare în calitate de principiu conducător al lucrării muzicale.

În muzica de factură polifonică (adesea, chiar în muzica de cult), cîntecele populare sînt folosite în calitate de cantus firmus. Nu numai motive din muzica populară, ci chiar cîntece întregi sînt introduse, în chip de teme principale, în muzica instrumentală, așa cum se întîmplă, de exemplu, în creația lui Frescobaldi, care introduce cu îndrăzneală în piesele sale pentru clavecin melodii orășenești de stradă, cîntece țărănești, muzică populară de dans.

Dezvoltarea ulterioară a polifoniei populare în Europa apuseană a dus la închegarea și fixarea legilor așa-numitului „stil sever" al polifoniei — una din culmile muzicii polifonice din acea perioadă. Stilul sever rămîne pînă în zilele noastre un element important în studiul polifoniei secolelor XV—XVI. Un fenomen artistic de o imensă importanță este polifonia creată de școlile muzicale ale popoarelor slave și, în primul rînd, cea a poporului rus; despre acestea, va fi vorba mai departe.

Însă principala realizare a muzicii înaintate a fost caracterul nou *al întregii dezvoltări intonaționale melodice*, fluiditatea, flexibilitatea, cantabilitatea; folosirea pe scară mai mare ca în trecut a melodicii „cu suflu larg", care este cel mai strălucit și mai direct mod de exprimare a sentimentelor umane tipice.

Afirmarea personalității — una din cuceririle progresiste ale tinerei culturi umaniste — și-a găsit în aceste melodii un mijloc de expresie viguros și precis. Fără el, ar fi fost imposibilă apariția operei — gen în care melosul ajunge la cea mai deplină și mai bogată dezvoltare.

După cum remarcă în mod just B. V. Asafiev, arta teatrului muzical a chemat la viață „și un cînt nou, în care sunetul vocalizat, cîntat, a devenit expresia bogăției emoționale a inimii umane în manifestările ei nelimitate" [11].

În sfîrșit, o mare realizare a fost și dezvoltarea instrumentalismului, sprijinindu-se pe noile varietăți de instrumente melodice cu arcuș, care permiteau, în conformitate cu rolul conducător al intonării vocal-melodice, „cîntatul" la instrumente (viola, lira cu arcuș, viola da gamba și, mai ales, vioara), iar pe de altă parte, lărgirea considerabilă a mijloacelor de expresie artistică ale instrumentelor cu claviatură (orga, clavicordul, clavecinul), în ce privește succesiunile armonioase ale acordurilor.

Trebuie menționată de asemenea perfecționarea, în această direcție, a lăutei, unul din cele mai răspîndite instrumente în activitatea muzicală de amatori și în cea concertistică.

În muzica *componistică* a acelei vremi nu a putut să nu se răsfrîngă limitarea atît de caracteristică și pentru celelalte forme ale ideologiei acelei vremi.

După cum am mai spus, cauzele acestei limitări sînt trei: în primul rînd, vina o poartă individualismul care domnea nestingherit în cultura umanistă a Renașterii, imprimîndu-i acesteia un caracter abstract, contemplativ. A doua cauză este influența încă puternică a bisericii, a religiei, a dogmatismului teologic, influență ce s-a manifestat atît de flagrant în folosirea frecventă a tematicii, textelor, imaginilor poetice și tradițiilor biblice. A treia cauză este sărăcia relativă a mijloacelor de expresie, datorită căreia, cu tot caracterul său progresist pentru secolele XIV—XVI, această muzică — în orice caz, în extrem de numeroase lucrări — este incapabilă să procure în zilele noastre o desfătare artistică: ea este saturată, aproape exclusiv, cu intonații care și-au pierdut viabilitatea sau sînt pe cale să și-o piardă.

În special, trebuie subliniat caracterul abstract al imaginilor melodice, care îmbinau îngustimea lor relativă și slaba lor generalizare cu lipsa unei individualități precis conturate. Legile modale și armonice abia începeau să fie descoperite. Sînt caracteristice în această privință madrigalul cromatic și primele opere din secolele XVI—XVII, cu limbajul lor armonic, ce se reducea la o juxtapunere întîmplătoare de acorduri. În acea perioadă, muzica încă nu ajunsese — și nici n-ar fi putut ajunge — să reflecte consecvent fenomenele în evoluția lor și se mulțumea să le înregistreze, să exprime diverse stări sufletești ale omului sau să redea figuri umane, de cele mai multe ori în mod static. Corespunzător, în compozițiile muzicale predomina principiul suitei.

În sfîrșit, nu putem trece cu vederea un fapt important — marele număr de cercetări, sisteme și concepții de estetică și teorie muzicală. Pe acest tărîm, între concepțiile înapoiate și cele înaintate se desfășura o luptă acerbă, în funcție directă de controversele filozofice ale epocii, care, în ultimă instanță, erau și ele o consecință a luptei de clasă.

Așadar, ideologia înaintată a acelei vremi și-a spus cuvîntul în cele mai diferite domenii ale culturii, fapt care a avut drept rezultat îmbogățirea conținutului ideologic și a mijloacelor de expresie ale muzicii, fixarea facturii omofonico-armonice, o restructurare profundă a polifoniei, apariția unor forme muzicale noi (cu predominarea celor laice), crearea unor noi genuri vocale și vocal-instrumentale laice, inițierea unei dezvoltări intense a muzicii instrumentale de sine stătătoare și realizări importante în domeniul esteticii și al teoriei muzicale; din moștenirea muzicală a secolelor trecute s-a ales și păstrat numai ceea ce era viabil și progresist.

VII

În lucrarea sa *Contribuții la critica economiei politice*, Karl Marx, luînd ca exemple epopeea greacă și dramele lui Shakespeare, a arătat inegala valoare a diferitelor genuri de artă în unele perioade ale evoluției lor istorice și caracterul contradictoriu al raporturilor dintre ele. Această remarcă a lui Marx în legătură cu Shakespeare este bine întemeiată. Tocmai în acea perioadă, teatrul dramatic a căpătat în Anglia „o formă clasică, care a făcut epocă în istoria mondială", și care nu a putut să se repete în cadrul societății burgheze. În Italia (și nu numai acolo, ci și în Spania), primatul în atingerea unei forme clasice „epocale" a fost deținut de artele plastice și, în parte, și de literatură. Dante și Michelangelo, Boccaccio și Rafael au

păstrat pînă în zilele noastre acel „farmec etern" despre care scrie Karl Marx în *Contribuții la critica economiei politice* [12].

Din contra, muzica acelei vremi — cu foarte puține excepții — nu ne mai procură o plăcere estetică intensă ; intonațiile ei și-au pierdut în mare măsură capacitatea de a genera o emoție artistică la ascultătorii din zilele noastre.

De ce oare ?

În primul rînd, pentru că sculptura și pictura, care înfățișează cel mai pregnant și mai palpabil obiectele, corpurile „ponderabile și vizibile", erau capabile să întruchipeze în cea mai mare măsură acel cult al pămîntescului, al materialului, pe care umanismul Renașterii îl opunea în mod legitim „idealurilor" efemere și mistice ale catolicismului medieval. Nu degeaba numește Leonardo da Vinci ochiul „fereastră a sufletului", dîndu-i caracteristici entuziaste : „... ochiul îmbrățișează frumusețile universului, el inspiră și corectează toate artele și meseriile, el conduce pe om în toate țările lumii, el este regele matematicii, el este creatorul tuturor științelor ; el a măsurat înălțimea și mărimea stelelor, el a dat posibilitatea de a se prezice viitorul pe baza mișcării corpurilor cerești, el a creat arhitectura și perspectiva, el a făurit pictura dumnezeiască".

În al doilea rînd, mai mica viabilitate a moștenirii muzicale a secolelor XV—XVI în comparație cu alte arte, este legată de slaba dezvoltare, în acea vreme, a mijloacelor de expresie muzicală. Muzica este un domeniu al creației artistice care dispune de posibilități excepționale în ce privește dezvăluirea gîndurilor și simțămintelor noastre și reflectarea fenomenelor lumii reale în prefacerile și evoluția lor.

Însă mijloacele de expresie ale artei muzicale (cel puțin, ale celei componistice) încă nu erau pe atunci suficiente pentru utilizarea deplină a acestor posibilități.

În timp ce pictura și sculptura Renașterii dispuneau de mijloace de expresie extrem de eficace, capabile să dezvăluie universul interior al omului, pornind de la fixarea nuanțelor și a trăsăturilor exterioare, muzica încă nu era capabilă să urmeze această cale cu un succes egal.

Este incontestabil faptul că pînă și cei mai mari compozitori ai vremii nu au știut să reflecte, prin mijloacele artei lor, viața reală din zilele lor, atît de veridic și convingător și cu o asemenea forță a tipizării artistice, cum au reușit s-o facă contemporanii lor în sculptura, pictura, literatura și drama realistă.

A fost necesară o întreagă epocă pentru ca arta muzicală, pe măsura îmbogățirii conținutului său, să ajungă din urmă celelalte domenii ale creației artistice, în ce privește vigoarea și perfecțiunea mijloacelor de expresie.

În al treilea rînd, artele plastice și literatura artistică au fost domeniile în care s-a putut întruchipa, mai mult sau mai puțin amplu și consecvent, în Italia și Franța, însuși principiul *Renașterii* căci moștenirea lumii antice era aici cea mai bogată și mai desăvîrșită din punct de vedere artistic.

La aceasta trebuie adăugată incapacitatea de a descifra notațiile muzicale păstrate din antichitate, fapt care i-a lipsit pe muzicienii Renașterii de unul din punctele de sprijin necesare umanismului acelei vremi.

În al patrulea rînd, în acea perioadă muzica a fost, poate, cea care a resimțit influența bisericii în mai mare măsură decît celelalte domenii ale

artei. După ce a pierdut multe poziții-cheie în pictură, sculptură și literatură, catolicismul s-a cramponat de muzică cu atît mai multă înverșunare. Marii *pictori* din secolele XV—XVI au fost, de regulă, artiști *laici*; în schimb, cei mai mari *muzicieni* au fost *slujitori ai bisericii*. Michelangelo a fost, toată viața sa, un revoltat împotriva tiraniei papilor, în timp ce Josquin și Palestrina se plecau în fața scaunului papal. Influența conducătoare a bisericii și a ideologiei catolice a fost o piedică serioasă în calea progresului muzicii, în calea îmbogățirii conținutului ei ideologic și a mijloacelor ei de expresie. Această influență sufoca intonațiile muzicale ale acelei vremi.

VIII

Publicînd volumul al doilea al *Istoriei muzicii universale*, autorul se socoate dator să arate următoarele direcții, în analizarea istoriei artei muzicale :

1. Punctul de plecare al cercetărilor este recunoașterea rolului primordial al maselor populare și al luptei lor pentru libertate în închegarea și dezvoltarea culturii secolelor XV—XVI. Această luptă a fost cea care a creat condițiile istorice necesare pentru dezvoltarea umanismului, curent care a determinat conținutul ideologic al artei componistice înaintate și a dus la apariția genurilor celor mai viabile și desăvîrșite din acea vreme, genuri ce-și trăgeau seva din creația de cîntece populare.

2. Autorul a căutat să demonstreze că, în perioada studiată, la popoarele Europei s-a dezvoltat treptat, din germenii muzicii naționale, arta muzicală națională, pe măsură ce capitalismul prindea puteri și pe măsură ce se închegau națiunile.

Totodată, el scoate în evidență faptul că aceste elemente ale muzicii naționale apar cu maximum de vigoare și maturitate în genurile populare democratice, de masă. Autorul caută să le identifice în conținutul ideologic și specificul muzical al popoarelor din diferite țări.

Unul din principiile de bază ale lucrării este principiul continuității și al gradației în evoluția istorică a muzicii clasice, principiul stabilității creației de cîntece populare și a celor mai bune realizări ale muzicii componistice.

3. Lucrarea demască îngustimea și falsitatea concepției „apusene" burghezo-reacționare asupra culturii și artei secolelor XV—XVII și dezvăluie tezaurul creației muzicale a popoarelor slave — a marelui popor rus, precum și a polonezilor și cehilor, care au îmbogățit muzica acelei epoci cu imense valori artistice.

Autorul pornește de la faptul istoric al înverșunatei lupte de clasă din secolele XV—XVII, în condițiile cărora nu puteau să existe o cultură și o artă unice și indivizibile. El caută să analizeze profundele contradicții sociale ale epocii și reflectarea lor în muzică, în lupta dintre concepțiile de estetică muzicală, principiile creatoare, stilurile și genurile opuse, ce exprimă un conținut ideologic diferit.

4. La baza studiului muzicii Renașterii italiene și franceze stă definiția Renașterii dată de Engels, care indică natura de clasă, forțele active, esența ideologică și importanța istorică obiectivă a Renașterii. Autorul

pleacă de asemenea de la definiția clasică dată de Engels Reformei, pe care el o numește „revoluție religioasă burgheză".

5. Autorul a căutat să arate profunda și inevitabila dependență a artei muzicale din secolele XV—XVI de politică și de lupta ideologică. Este subliniat și urmărit în mod special rolul muzicii în lupta dintre misticismul și scolasticismul catolic medieval și „veselia și libertatea gîndirii" promovată de curentele ideologice înaintate ale Renașterii. În lucrare este arătată importanța pozitivă, în istoria culturii muzicale, a imnurilor husite și a „Marsiliezei germane a secolului XVI" (Engels), precum și importanța muzicii instrumentale înaintate — o muzică laică în esența sa, născută în afara zidurilor bisericii și aflată în opoziție față de biserică.

Autorul își dă seama că el nu a reușit să atingă în întregime obiectivele pe care și le-a propus. Nu totdeauna au fost făcute generalizările necesare. Sînt insuficiente concluziile la care s-a ajuns în problema dificilă a dezvoltării specificului național al culturilor muzicale ale diferitelor țări. În partea a doua a volumului II, autorul încearcă să caracterizeze mai profund trăsăturile naționale autohtone ale culturilor muzicale studiate. O atenție deosebită se acordă aici muzicii țărilor slave.

Autorul este convins că tema lucrării sale, consacrate unei epoci ce se situează la o jumătate de mileniu distanță de vremea noastră, este importantă și actuală. Cultura muzicală a epocii Renașterii a fost în apus cultura *începutului* erei capitaliste. Actualmente, arta muzicală descompusă și muribundă a țărilor burgheze din apus reprezintă muzica *sfîrșitului* erei capitaliste. Juxtapunerea acestor două fenomene istorice atît de profund diferite și, în același timp, atît de profund legate între ele prin însăși evoluția istorică a orînduirii capitaliste, este deosebit de semnificativă.

CULTURA MUZICALĂ A ITALIEI ÎN SECOLELE XV-XVI

INTRODUCERE

I

După cum se ştie, cultura Renaşterii a apărut şi s-a dezvoltat mai întîi în Italia. Faptul a fost determinat de o serie de împrejurări istorice favorabile, între acestea situîndu-se pe primul plan dezvoltarea extrem de timpurie în Italia a noilor relaţii capitaliste, a oraşelor şi a culturii burgheze.

Marx arată, pe bună dreptate, că în Italia, unde „producţia capitalistă s-a dezvoltat cel mai devreme, desfiinţarea raporturilor de şerbie are şi ea loc cel mai devreme“ [1].

Este adevărat că trebuie avută în vedere dezvoltarea economică extrem de *inegală* a Italiei în secolele XIII—XVI : în unele domenii capitalismul s-a dezvoltat mai intens, în timp ce în altele căile de acces îi erau aproape închise, datorită opoziţiei înverşunate a puternicelor grupări feudale, care apărau cu străşnicie vechile orînduieli.

Dezvoltarea noilor relaţii de producţie, începutul ascensiunii istorice a clasei burgheziei italiene, au determinat dezvoltarea culturii înaintate italiene, progresiste pentru acea vreme.

Învăţaţii şi filozofii italieni se situează printre cele mai de seamă personalităţi ale Renaşterii.

În Italia a renăscut şi a căpătat o dezvoltare considerabilă astronomia bazată pe observaţie (unul din pionierii acesteia fiind italianul Paolo Toscanelli, născut la Florenţa în 1397) * şi a avut loc unul din cele mai importante evenimente ştiinţifice din secolul XVI — afirmarea teoriei heliocentrice a structurii universului, teorie formulată pentru prima dată de marele savant polonez Copernic şi reluată de savanţii italieni Giordano Bruno şi Galileo Galilei, supuşi din această cauză în patria lor la persecuţii îngrozitoare.

Dezvoltarea mecanicii şi, alături de aceasta, descoperirea şi perfecţionarea metodelor matematice de studiere a naturii, precum şi renaşterea ştiinţelor naturii bazate pe experienţă (fizica, botanica, zoologia, anatomia) sînt legate într-o mare măsură de realizările savanţilor italieni.

* Elev al lui Toscanelli a fost filozoful de frunte Nicolaus Cusanus, precursor al lui Giordano Bruno.

Astfel se formează științele naturii „pe de-a-ntregul revoluționare", după cuvintele lui Engels, și „din acel moment datează emanciparea științelor naturii de teologie" [2].

În filozofia italiană a acelei vremi s-a făcut simțită intens lupta purtată de materialism împotriva idealismului și a teologiei medievale : Girolamo Fracastoro a reînviat într-o formă nouă învățătura naiv-materialistă a filozofiei eline ; Geronimo Cardano a formulat principiul progresist al posibilității adevăratei cunoașteri pe calea matematicii, iar nu întemeiată pe credința în dumnezeu ; Bernardino Telesio a remarcat în natură lupta dintre două elemente — căldura și frigul și a socotit că această luptă este forța motrică a întregii evoluții.

Apelul lui Nicolaus Cusanus pentru promovarea cunoașterii bazate pe experiență, afirmarea importanței decisive a științei și tehnicii experimentale, elementele de dialectică (naivă și primitivă, ce e drept) din învățătura lui (este vorba de învățătura despre coincidența opozițiilor — coincidentia oppositorum, [3] dezvoltată în tratatul *Despre ignoranța savantă*) au fost ridicate pe o treaptă mai înaltă de către Giordano Bruno, mai ales în remarcabila sa lucrare *Izgonirea fiarei triumfătoare*. Bruno a formulat ideea unității materialiste a universului, din care face parte și sistemul nostru solar. Sprijinindu-se pe marea descoperire a lui Copernic, el a afirmat că universul este alcătuit dintr-un număr infinit de lumi. [4]

Bruno reînvie și dezvoltă concepția antică asupra mutabilității naturii, adoptînd și dezvoltînd mai departe învățătura lui Nicolaus Cusanus despre coincidența opozițiilor.

Bruno socotea că cel mai înalt obiectiv al gîndirii umane este cunoașterea naturii.

Unul din principalele merite ale lui Bruno a fost promovarea hotărîtă a cunoașterii științifice, în opoziție cu dogmele religioase, ridicîndu-se cu curaj împotriva obscurantismului medieval, negînd categoric învățătura despre dualitatea adevărului (după Bruno, adevărul e unul singur și cunoașterea lui este apanajul științei și al filozofiei, iar nu al religiei), Bruno a ajuns, în mod absolut consecvent, la o concluzie practică : el a cerut confiscarea veniturilor mănăstirești și secularizarea averilor mănăstirilor, aceasta fiind, probabil, cauza principală a persecuțiilor îndurate de dînsul din partea bisericii catolice, nelegiuiri care au culminat prin arderea lui pe rug. [5]

În Italia se ridică împotriva ordinei sociale existente unul din fondatorii socialismului utopic, un contemporan mai tînăr al lui Bruno — Tommaso Campanella (1568—1639), care preconizează în lucrarea sa *Cetatea soarelui* [6] desființarea proprietății private, obligativitatea muncii pentru toți oamenii, organizarea socială a producției și repartiției, educația cetățenilor în spiritul muncii.

Cunoașterea cu adevărat științifică a universului și a legilor naturii, lupta împotriva scolasticii teologice și împotriva dictaturii spirituale a catolicismului, ura față de asuprirea și fărădelegile feudale — iată trăsăturile caracteristice ale științei avansate din Italia secolelor XV—XVI. Pe aceleași baze ideologice și în aceeași direcție a avut loc și înflorirea literaturii și a artei înaintate.

La Florența se construiesc numeroase monumente arhitectonice. În secolul XIV înflorește arta lui Giotto ; lucrările lui Dante, Petrarca și Boccaccio fac gloria Florenței.

Tot la Florența, încă spre sfîrșitul secolului XII, s-au constituit mai multe pături ale intelectualității burgheze.[7] Dialectul toscan începe să devină limba literară a întregii Italii.

Astfel, încă în secolul XIV ne aflăm în pragul Renașterii.

În Italia, la începutul Renașterii a jucat un rol important și moștenirea lăsată de civilizația antică; în viața culturală a Italiei s-a simțit puternic influența tradițiilor Romei vechi, care s-au conservat îndeosebi în centrele urbane.

„Statuile antice dezgropate de sub ruinele Romei au dezvăluit... o lume nouă — antichitatea greacă", scria Engels,[8] iar vechea „filozofie greacă redescoperită" a constituit pentru reprezentanții progresiști ai Renașterii o armă puternică în lupta împotriva ideologiei feudale.

Aici a jucat un foarte mare rol formarea treptată a limbii italiene naționale.

Noi monumente literare ale graiului vorbit apar încă în secolul XII, iar începînd din prima jumătate a secolului XIII literatura italiană se dezvoltă cu o impetuozitate și o amploare fără precedent.

Își fac apariția și primele școli literare influente, la început în sudul Italiei, la curtea lui Frederic II, iar apoi la Bologna, unde s-a desfășurat activitatea literară a lui Guido Guinicelli.[9] Ceva mai tîrziu, în geniala operă poetică a lui Dante și-a găsit rezolvarea definitivă problema făuririi limbii italiene literare, fixată după el de Petrarca în poezie și de Boccaccio în proză.

După cum vom vedea mai departe, aceste secole se remarcă atît printr-o viguroasă dezvoltare a muzicii populare de masă cît și prin creația fructuoasă a mai multor compozitori profesioniști culți în marile centre culturale italiene.

II

Așadar, în perioada așa-numitei Renașteri timpurii, Italia poseda o literatură, o pictură și o muzică înfloritoare, iar în limba ei literară, care era deja formată, au fost create numeroase monumente nepieritoare.

Încă din secolul XIV, în diferite domenii ale artei italiene — literatură, pictură, arhitectură, sculptură, muzică — se afirmă orientarea realistă, care ajunge la maximum de dezvoltare în condițiile Renașterii; în pictură la începutul secolului XVI, iar în muzică în a doua jumătate a secolului XVI și în prima jumătate a secolului XVII.

Năzuința spre reflectarea veridică și pregnantă în *artă* a vieții reale răspundea întru totul străduințelor științei înaintate de a dezvălui adevărul obiectiv al legilor naturii și satisfăcea necesitățile imperioase ale evoluției sociale.

Și în domeniul muzicii italiene din acea vreme s-a făcut puternic simțită lupta tendințelor democratice, realiste, împotriva reacționarei și descompusei arte feudale aristocratice și împotriva curentelor artistice care exprimau și apărau misticismul bisericii catolice. Este profund eronată concepția, care predomină la muzicologii burghezi, că arta muzicală italiană din secolele XV—XVI s-ar fi redus aproape exclusiv la muzica academiilor și a saloanelor aristocratice ale mecenaților umaniști

sau la muzica bisericească catolică. Cu cît trece timpul, ies tot mai mult în evidență rolul imens și viabilitatea genurilor populare în cultura muzicală a Italiei și a altor țări.

Capitolul al treilea al acestei părți este consacrat prezentării așa-numitelor *laude* (pe una sau mai multe voci), a *frottolelor și villanellelor*, genuri muzicale ale Renașterii, ce păstrează numeroase trăsături populare.

Intonațiile și motivele populare apar în foarte mare număr nu numai în *cacciile* și cîntecele de carnaval italiene, ci și în muzica religioasă, pătrunzînd pînă și în missele polifonice.

Melodiile populare capătă o largă răspîndire în domeniul muzicii instrumentale, atît în genurile de dans, cît și în lucrările polifonice instrumentale cu caracter de improvizație.

În expunerea ce urmează, vom analiza, în legătură cu lupta artei democrate și realiste împotriva curentelor reacționare, antirealiste, creația unuia dintre cei mai mari compozitori aflați în slujba bisericii catolice, din Italia Renașterii, Palestrina, și vom consacra capitole speciale principalelor genuri populare democratice, precum și celor trei mari centre ale culturii muzicale italiene din acea vreme : Roma, Florența și Veneția.

În prefața la traducerea italiană a *Manifestului partidului comunist*, Fr. Engels l-a numit pe Dante „ultimul poet al Evului Mediu și totodată cel dintîi poet al erei moderne". [10] Această caracterizare concisă dezvăluie măiestrit contradicția inerentă artei începutului Renașterii italiene, și nu numai începutului ei. Puternicele tendințe realiste care răzbat impetuos prin alegoria „Divinei Comedii" s-au manifestat multilateral în procesul dezvoltării rapide a artei din secolul XIV, încă în Renașterea timpurie. Ele se vădesc în cîteva dintre cele mai importante produse ale culturii artistice italiene, ca *Decameronul* lui Boccaccio sau *Il Canzoniere* de Petrarca — primul ciclu valoros de lirică umanistă din istoria poeziei. În domeniul picturii, orientarea realistă, care s-a vădit cu putere încă la Giotto, atinge un înalt grad de dezvoltare în creația lui Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo.

Este semnificativ faptul că în toate domeniile artei — de la pictură și pînă la muzică — răsună tot mai hotărît lozinca „imitarea naturii" *(„Imitazione della natura")*, mergîndu-se pînă acolo încît Palestrina cel concentrat și reținut era și el numit de contemporani „marele imitator al naturii" *(Il grande imitatore della natura)*.

Înaltele principii ale realismului își găsesc afirmarea atît la Leonardo da Vinci, cît și la Rafael.

Declarînd că „pictura este o a doua creație, cu ajutorul fanteziei" *(„la pittura è una seconda creazione della fantasia")*, Leonardo subliniază rolul conducător al intelectului și facultatea acestuia de a generaliza.

Rafael, creînd chipuri feminine conforme idealului tipic, caracteristic, înnobilat, al frumuseții feminine, a urmat și el drumul generalizării artistice a trăsăturilor reale ale femeilor frumoase din popor, din vremea lui. Cernîșevski remarcă în mod just : „... cele mai sublime figuri ale lui Rafael au fost portretele oamenilor vii". * [11]

---

* De fapt, aceeași idee a fost exprimată și de Herțen : „Madonele lui Rafael reprezintă apoteoza formei feminine virginale, însă madonele lui nu sînt făpturi supranaturale, abstracte, ci fecioare transfigurate". [12]. Herțen : Opere filozofice alese. Cartea Rusă, pag. 39.

Metoda de creație a umanismului înaintat nu consta nicidecum în copierea naturalistă a manifestărilor exterioare ale realității.

Iată un strălucit exemplu al felului cum aplică Rafael în practică acest principiu al transfigurării, în creația sa; să comparăm primul studiu al lui Rafael pentru tabloul *Sfînta familie* cu imaginea finită a madonei. *

Ce s-a întîmplat aici? Chipul, reprodus fidel, al unei fete simple din popor, a fost prelucrat în conformitate cu principiile esteticii Renașterii.

Legăturile profunde dintre pictura lui Rafael și realitate au fost puse în evidență încă de marii democrați revoluționari ruși: Herțen (în *Trecutul și cugetările*) și Bielinski (în articolul «Privire asupra literaturii ruse a anului 1846» și în scrisoarea din 7 iulie 1847, adresată lui V. P. Botkin), [13] — ce e drept, relativ la o altă madonă a lui Rafael *(Madona sixtină)*. Marii maeștri ai picturii Renașterii rămîn credincioși acestui principiu în întreaga lor perioadă de maturitate. În literatura străină, cel care a atras atenția, cu perspicacitate, asupra acestui fapt a fost Stendhal. Dezvăluind cauzele marii emoții estetice generate de tablourile cu subiecte religioase ale pictorilor Renașterii, el vorbește despre „madonele cu minunații lor ochi duioși, care merg pe stradă în straiele tinerelor țărănci". [14]

Lucrul acesta îl intuiește Vasari, cînd declară: „Desenul — părintele celor trei arte ale noastre — extrage dintr-o mulțime de lucruri o *idee generală*, ce constituie continuarea unei forme oarecare sau, mai exact, *a ideii* întregii naturi, care în toate relațiile sale urmează anumite legi". Acest criteriu nu este abstract; el răspunde idealului de frumusețe feminină tipică, desprinsă din viață și înnobilată, ideal preconizat de umaniștii înaintați; cu tot caracterul său pozitiv, acest ideal prezenta și trăsăturile limitării ideologice inerente concepției despre lume a umanismului Renașterii.

Nu vom întreprinde aici o analiză detaliată a acestei probleme și recomandăm cititorului să consulte scrierile citate ale lui Bielinski.

Astfel, valoarea artistică a madonelor lui Rafael nu constă în respectarea canoanelor și a dogmelor bisericii, ci în generalizarea înaltă și veridică a vieții, *în pofida* tributului plătit de artist tradiției subiectului religios.

În legătură cu năzuința de a descoperi legile redării artistice a lumii reale, este ușor de înțeles marele rol pe care l-a avut la artiștii umaniști, ce au activat în epoca unei dezvoltări impetuoase a matematicii și a științelor naturii, ideea dispunerii armonioase a părților în raport cu întregul, ideea *proporționalității*, a împărțirii juste și a reglementării armonioase a raportului dintre părți. **

Vasari dezvoltă departe ideea citată mai sus, în modul următor: „De aici rezultă că nu numai în corpurile oamenilor și ale animalelor, ci și în plante, desene, sculptură și tablouri, se remarcă *proporționalitatea reciprocă* atît între întreg și părți, cît și a părților între ele și în

---

* Tabloul, executat de Rafael pentru Francisc I, se află la Luvru, iar studiul, la Galleria degli Uffizi.

** Și aici umaniștii au puncte comune cu artiștii antichității. „Ideea unei înalte proporționalități muzicale, limitate și tocmai de aceea infinite, este poate principala idee a Greciei..." (Herțen). [15]

totalitatea lor". Cu o şi mai mare insistenţă este exprimată această idee în lucrările cunoscutului Leon Battista Alberti.

Alberti — una din cele mai înteresante figuri umaniste — a fost pictor, sculptor şi arhitect. El a lăsat scrieri în toate domeniile : lucrări cu conţinut filozofic, articole ştiinţifice de matematică, fizică, istorie şi metrică, tratate despre dragoste, familie şi educaţie, numeroase lucrări de istorie a picturii, a sculpturii şi a arhitecturii şi, în sfîrşit, comedii şi alte opere poetice.

El a fost un autentic reprezentant al Renaşterii, cu activitate şi cunoştinţe multilaterale. Alberti promovează şi el ideea rolului dominant al ordinei, simetriei şi proporţiei, expunînd-o în mod şi mai sistematic decît Vasari. „Ca să fie frumos, — citim la Alberti, — un lucru trebuie să fie liber de tot ce ar putea şoca. Prin urmare, va fi plăcut acel întreg care nu este întretăiat, încîlcit, confuz, vag, şi care nu este constituit din elemente ce se îmbină prost între ele. Părţile lui nu trebuie să fie nici prea numeroase, nici prea mici, nici prea mari, nici discordante, nici amorfe... Din contra, ele trebuie să concorde cu natura, cu utilitatea şi destinaţia lor şi să fie astfel dispuse şi executate *în ce priveşte ordinea, numărul, volumul, repartiţia şi forma*, încît nici una din părţile construcţiei să nu fie lipsită de comoditatea necesară şi de cea mai agreabilă armonie. Căci dacă întregul va îndeplini aceste condiţii, frumuseţea ornamentelor va fi cu atît mai regulată şi cu atît mai mult vor ieşi ele în evidenţă". [16]

Dezvoltînd această idee, Alberti vorbeşte despre erorile posibile ale sculptorilor, pe care el le împarte în „erori ale minii" (legate de nepricepere, neîndeminare etc) şi „erori ale sufletului". Ce sînt aceste „erori ale sufletului" ?

„Erorile sufletului constau în greşita, dezordonata şi încîlcita alegere, împărţire, aranjare şi limitare".

Iată pentru ce prima recomandaţie adresată de Alberti artiştilor sună aşa : „Niciodată să nu fie început nimic fără să fie bine gîndit, mai ales cînd e vorba de ceva neobişnuit, nemaivăzut. Trebuie cîntărit şi studiat pînă în cele mai mici detalii tot ceea ce va deveni accesibil privirilor tuturor..." [17]

Merită atenţie şi următoarea remarcă a lui Alberti : *„Utilitatea şi rostul schiţelor se reduc la indicarea unei metode directe şi desăvîrşite* de a îmbina şi uni liniile şi colţurile care mărginesc construcţia". Alberti socoate necesar să se ia în consideraţie în primul rînd destinaţia clădirii respective, „pentru a stabili în mod raţional locul cuvenit, numărul precis, *măsura potrivită şi ordinea plăcută* [a tuturor părţilor clădirii]".

În această ordine de idei, vestitul matematician şi estetician Lucca Paccioli, prieten apropiat al lui Leonardo, spunea că „proporţia este mama şi regina artelor", iar Vasari, caracterizînd calităţile pozitive ale marilor pictori novatori din Renaşterea înaltă, * alături de „forţa şi îndrăzneala desenului" şi de „imitarea fidelă a tuturor detaliilor naturii", scoate în evidenţă şi „ordinea optimă", precum şi *„justeţea proporţiilor"*.

---

* Aşa-numita „Renaştere înaltă" se situează în prima jumătate a secolului XVI şi este socotită perioada de culminaţie a Renaşterii (N. trad.).

Apreciind ca pe un fenomen progresist atenţia pe care teoreticienii şi artiştii Renaşterii au acordat-o proporţiei ca element estetic, trebuie totuşi să facem rezerva că acest deziderat al proporţionalităţii dintre părţi şi întreg era adesea înţeles ca o proporţie de ordin cantitativ, uneori doar ca un raport între nişte mărimi matematice (aceasta se explică uşor, dacă ne gîndim la marele rol jucat în Renaştere de categoriile matematice în toate domeniile cunoaşterii şi chiar în domeniul esteticii).

Să ne amintim că un filozof al Renaşterii atît de important ca Nicolaus Cusanus afirma că orice cunoaştere este o măsurătoare şi să ne gîndim că el a exercitat o influenţă considerabilă asupra lui L. B. Alberti şi asupra altor esteticieni înaintaţi ai acelei vremi.

Leonardo da Vinci a acordat o mare importanţă problemei proporţiilor. Astfel, remarcabilele sale cuvinte despre deosebirea dintre artă şi ştiinţă sună aşa : „Artistul întruchipează în forma proporţiilor aceleaşi legi ascunse în natură, pe care savantul le cunoaşte sub formă de legi pure".

Dintre teoreticienii muzicali ai vremii, Zarlino este cel care s-a ocupat de problema proporţiilor în înţelesul ei estetic.

Trebuie menţionat că unii teoreticieni ai Renaşterii (Alberti, Paccioli ş.a.) au supraevaluat întrucîtva simetria, proporţia, ordinea armonioasă.

Este caracteristic faptul că unii dintre umaniştii Renaşterii italiene — spre deosebire, să zicem, de Shakespeare — gîndeau despre multe imagini tipice ale realităţii, care nu se încadrau în limitele simetriei echilibrate, idealizate, că ele ar fi „necuviincioase" şi nu ar merita să fie redate în artă.

Acest punct de vedere al umaniştilor în legătură cu importanta problemă estetică a raportului dintre artă şi realitate, a determinat în mare măsură esenţa culturii înaintate a Renaşterii.

Această cultură s-a dezvoltat şi s-a afirmat în focul unei lupte îndîrjite dusă de elementele noi, progresiste, împotriva a tot ce era vechi, reacţionar, descompus, împotriva rămăşiţelor misticismului, ale scolasticii şi ale alegoriilor abstracte medievale, care se cramponau de poziţiile lor ce se clătinau din temelii.

Acest spirit militant, antifeudal, al artei realiste a Renaşterii italiene, nu a putut fi înţeles de cercetătorii burghezi ca Burckhardt şi Woelflin. Scrierile acestora se remarcă prin caracterul lor apologetic şi prin înţelegerea unilaterală a istoriei culturii acelei vremi.

Învechita teologie feudală opunea o rezistenţă sălbatică ofensivei umanismului şi încerca, uneori cu un oarecare succes, să exercite influenţa sa asupra cercurilor umaniste. Asemenea influenţe apar pe alocuri pînă şi la reprezentanţi de seamă ai artei înaintate a Renaşterii.

În această privinţă este semnificativ faptul că unele trăsături de alegorism sînt prezente pînă şi la Boccaccio (de exemplu, în pastorala *Ameto*) : spre sfîrşitul vieţii acestui artist, în opera sa reapar elemente ale concepţiei medievale despre lume. Este semnificativ şi faptul că în poemul *Orlando furioso* al lui Ariosto, se împletesc elemente împrumutate din eposul feudal, din romanul cavaleresc, din opera poeţilor antici şi a nuveliştilor medievali, iar religiozitatea ce l-a caracterizat pe Tasso s-a făcut simţită în ultima perioadă a creaţiei acestuia şi l-a determinat pe

poet să redacteze spre sfîrșitul vieții sale o a doua versiune, „feudalizată", a *Ierusalimului liberat*. Pînă și Petrarca, în tratatul său *Despre disprețul față de univers*, face o serie de concesii religiei, în a cărei dictatură spirituală lovise inspiratul lirism laic al sonetelor sale, și plătește acum tribut alegoriei abstracte.

III

Toate cele expuse mai sus sînt valabile și pentru muzică.

În arta Renașterii italiene, muzica a jucat în acea vreme un rol important, cu toate că — după cum am arătat în „Introducere" — ea a rămas mult în urma artelor plastice și a literaturii și nu a păstrat pînă în zilele noastre viabilitatea care le caracterizează pe acestea, excepție făcînd doar muzica populară și un număr relativ restrîns de compoziții.

Trebuie să arătăm cum explică, în felul lor, acest fenomen muzicologii burghezi, atît cei italieni, cît și cei din alte țări : pe de o parte, ei recurg, după obiceiul lor, la o înfrumusețare dulceagă a epocii Renașterii și la camuflarea laturilor ei negative, folosind un ton apologetic general, iar pe de altă parte ei minimalizează importanța efectivă a muzicii acelei vremi, în special în ce privește cele mai importante fenomene artistice ale acesteia ; ei nu observă și nu recunosc specificul național al muzicii italiene în perioada respectivă tocmai într-una din manifestările sale cele mai importante și anume în polifonia corală a secolului XVI. Cuprinși de rafinism național, extrem de numeroși muzicologi văd în creația maeștrilor italieni ai missei și ai motetului doar o ramură oarecare, lipsită de trăsături naționale, a școlii franco-flamande „paneuropene". Or, abordarea de pe poziții sănătoase, realiste, obiective, a studiului acestei probleme ne conduce, fără putință de îndoială, la constatarea că reprezentanții principalelor două școli polifonice italiene — cea romană (Palestrina, Anerio, Nanino ș.a.) și, mai ales, cea venețiană (Andrea și Giovanni Gabrieli) au fost artiști profund originali și au reflectat cu o extremă claritate în stilul lor istoria, natura și trăsăturile naționale pe cale de formare ale patriei lor.

S. I. Taneev spune despre maeștrii muzicii italiene : „Toate asperitățile pe care le întîlnim în muzica neerlandeză au dispărut, rezultînd un stil clasic sever, epurat, care se deosebește de stilul neerlandezilor așa cum se deosebește cerul italian de cel nordic".

Arta Renașterii italiene ne oferă un exemplu concret al felului cum apariția relațiilor capitaliste în Italia creează condițiile economice necesare pentru dezvoltarea progresivă a trăsăturilor comune deja prezente în cultura poporului italian, pînă la transformarea acesteia în cultura italiană națională. Această remarcă este valabilă și pentru muzică.

O altă trăsătură caracteristică a muzicologiei burgheze este atitudinea disprețuitoare față de acele genuri ale muzicii italiene din epoca Renașterii, care sînt cele mai populare și democratice dintre genurile ce le cunoaștem din documentele de note păstrate pînă în zilele noastre. Ne referim la *laude, frottole, villanelle* și la variatele genuri ale muzicii populare de dans. Or — după cum am arătat în „Introducere" — aceste

genuri democratice erau cele mai bogate în intonațiile și imaginile care întruchipau cel mai desăvîrșit caracterul național, pe atunci pe cale de închegare, al artei italiene. Datorită veridicului imaginilor artistice, datorită prospețimii și sincerității limbajului muzical, aceste genuri au păstrat, în mai mare măsură decît toate celelalte, capacitatea de a dărui o emoție estetică ascultătorului din zilele noastre.

Cuceririle culturii muzicale a Italiei din perioada Renașterii sînt foarte importante. Principala realizare a fost conținutul ideologic umanist, bogat pentru acea vreme și înveșmîntat în imagini muzical-poetice din ce în ce mai pregnante. Corespunzător, s-au dezvoltat și s-au răspîndit larg genuri vocale, vocal-instrumentale și pur instrumentale, monodice și polifonice, extrem de variate și cu caracter democratic, care au constituit într-o mare măsură bazele autentice ale polifoniei laice și de cult. Se pot urmări numeroase „gradații", atît în muzica democratică, cît și în cea a claselor dominante, în funcție de legătura mai mult sau mai puțin strînsă a genului respectiv cu creația de cîntece populare: varietăți ale *laudelor*, *villanellelor* și *frottolelor* — monodice, cu acompaniament instrumental și polifonice; diferite specii ale muzicii instrumentale — monodică sau polifonică, de dans sau servind ca acompaniament la lucrări vocale; *cacciile* și cîntecele de carnaval, cristalizate pe baza muzicii populare; madrigalul pretențios și aristocratic; diferite varietăți ale polifoniei de cult, începînd cu școala polifonică romană și sfîrșind cu monumentala polifonie vocal-instrumentală de cult a școlii venețiene, — iată numai o parte din genurile culturii muzicale italiene care au apărut în acea perioadă.

O trăsătură deosebit de pozitivă a curentelor înaintate ale muzicii italiene din secolele XV—XVI este legătura strînsă a diferitelor ei genuri cu melodica populară: utilizarea unei melodii populare la vocea superioară a *frottolelor*, *villanellelor*, mai tîrziu a motetelor și ariilor de operă, sau folosirea ei în *cantus firmus*-ul polifoniei de cult, iar uneori includerea unor motive de cîntec popular și în piesele instrumentale (Frescobaldi); utilizarea polifoniei populare, precum și a funcționalității armonice, care era prezentă de multă vreme în cultura muzicală democrată italiană, iar acum mergea paralel cu dezvoltarea facturii omofonico-armonice.

Această legătură cu creația populară a asigurat genurilor înaintate ale muzicii italiene a Renașterii trăsături noi, progresiste. Ea s-a vădit atît în caracterul imaginilor muzicale, în melodiile împrumutate uneori direct din muzica populară, cît și în întreaga structură muzicală a polifoniei Renașterii italiene. De aici provin marea suplețe intonativ-melodică și bogăția emoțională a melosului, care au pregătit la începutul secolului XVII trecerea la omofonie, mai ales în genurile muzicale teatrale și în cantate.

Se știe că în Italia și-a făcut apariția genul operei, fenomen artistic de o mare perfecțiune și maturitate, care a constituit culminația Renașterii muzicale în Apus și a deschis o nouă eră în evoluția istorică a muzicii. B. V. Asafiev, în lucrările sale de istoria muzicii, a demonstrat că apariția și dezvoltarea operei în Italia la hotarul dintre secolele XVI și XVII a avut loc în conformitate cu legi precise; de asemenea, el a acordat o prețuire meritată acestei mari cuceriri din istoria culturii spirituale a umanității, urmînd aici drumul trasat înaintea lui de A. N. Serov.

Același factor, și anume caracterul intonațional-melodic, cantabilitatea majorității genurilor muzicale ale Renașterii italiene, a avut drept consecință faptul că Italia a fost și patria grupurilor principale de instrumente cu arcuș (violele, lirele cu arcuș și, în sfîrșit, familia viorilor). Utilizarea arcușului a oferit posibilitatea obținerii unei cantilene instrumentale curgătoare și suculente, cu un suflu larg, creată după modelul cantilenei vocale. În mîinile unui interpret iscusit, instrumentul cu arcuș începea să „cînte".

În același timp, tot mai marea dezvoltare și răspîndire a muzicii instrumentale a contribuit și la dezvoltarea facturii omofonice și a armoniei funcționale, iar constituirea marilor ansambluri instrumentale i-a determinat pe compozitori să utilizeze pe scară tot mai largă diferitele nuanțe de timbruri instrumentale.

IV

Asupra acestei laturi a culturii muzicale a Renașterii italiene trebuie să ne oprim mai în detaliu, din cauza rolului însemnat pe care l-a jucat dezvoltarea muzicii instrumentale, în special a celei pentru instrumentele cu arcuș, în formarea și fixarea noului stil muzical înaintat.

Este binecunoscută atitudinea categoric negativă a bisericii catolice față de muzica instrumentală, de-a lungul întregului ev mediu. Dar tocmai acele particularități ale muzicii instrumentale care au atras persecuții din partea autorităților bisericești superioare și anume larga utilizare a cîntecelor populare, a ritmurilor de dans și de marș, efectul estetic al cantilenei curgătoare etc. — toate acestea au fost deosebit de apreciate în sînul culturii umaniste laice a Renașterii și și-au găsit expresia cea mai valoroasă în special în muzica pentru instrumentele cu coarde și arcuș.

Memoriile, materialele iconografice și arhivele vremii, conțin numeroase informații în legătură cu dezvoltarea, în perioada de oare ne ocupăm, a ansamblurilor instrumentale și a muzicii instrumentale solistice nu numai în popor, ci și în grupările („academiile") claselor dominante. Fr. Bocchi, în lucrarea sa *Discorso sopra la musica* (Florența, 1581) remarcă : activitatea muzicală de amatori ia „proporții atît de amenințătoare", încît unii autori se întreabă „dacă muzica posedă efectiv înalte calități, așa cum afirmă susținătorii ei, și dacă n-ar fi mai bine să se consacre unor ocupații mai utile decît activitatea muzicală".

În muzica instrumentală a cercurilor umaniste, un rol tot mai important începe să-l joace *lăuta*, larg răspîndită în apusul Europei începînd din secolul XIV.

Prima culegere italiană de piese pentru lăută, păstrată pînă la noi, a fost editată de Petrucci, în anul 1507, la Veneția ; ea cuprinde lucrări ale lui Fr. Spinaccino de Fossombrone. Această culegere conține transcripții de fragmente vocale, *frottole*, piese de dans, piese cu caracter instrumental „liber".[18] Înflorirea artei lăutei a avut loc în Italia în secolul XVI și a culminat prin creația lui Francesco da Milano, supranumit „divinul", care a lăsat șapte culegeri de lucrări pentru lăută (1536—1563).

Alături de principalele calități ale lăutei, instrument adecvat nu numai pentru acompaniamentul unor lucrări vocale, ci și pentru execu-

tarea a tot felul de transcripții de ansambluri, cu utilizarea acordurilor, trebuie să avem în vedere și faptul că virtuozii lăutei din secolele XV—XVI au fost și mari maeștri în domeniul muzicii programatice a acelei vremi. Instrumentele cu coarde și arcuș se răspîndesc și se bucură de o tot mai largă prețuire.

Succesul lor s-a datorat în primul rînd *cantabilității* ce le caracterizează. Aceasta poate fi obținută prin cultivarea unei respirații largi, „cantabile", a arcușului — bază a cantilenei violonistice; prin utilizarea vibrato-ului, care conferă sunetului viorii bogăție emoțională și o profundă expresivitate; prin scoaterea în relief a vocii superioare melodice. Acest din urmă element este subliniat de Castiglione: „E mai plăcut să asculți o singură voce, — remarcă dînsul, — și asupra ei poți face mai repede o apreciere justă". *

Folosirea tot mai largă în cercurile umaniste a lăutei și fidelului, iar apoi și a violei-fidel (instrument intermediar între fidel și violă, apărut drept rezultat al asocierii frecvente a violei cu fidelul) duce, cam la jumătatea secolului XVI, la fixarea în practica interpretativă a Italiei, a tipului clasic al violei. Trebuie notat că meritul formării tipului clasic al violei îi aparține Italiei. [19]

Numeroase surse literare și o bogată iconografie ne oferă imaginea marii răspîndiri în rîndurile umaniștilor a ansamblurilor instrumentale și vocal-instrumentale. De exemplu, celebrul tablou al lui Tizian „Concertul" înfățișează cîntatul cu acompaniament de violă. În muzeul de istoria muzicii de pe lîngă Institutul de studii și cercetări teatrale și muzicale din Leningrad se păstrează o gravură intitulată și ea „Concertul", care înfățișează două femei cîntînd, una din gură și cealaltă la lăută, și un bărbat cîntînd la violă. Cunoscutul cîntăreț italian din secolul XVI Alessandro Romano a fost poreclit „della Viola", fiindcă cînta totdeauna cu acompaniament de violă. [20]

În orchestrele secolului XVI asocierea lăutei cu viola este un fenomen obișnuit.

Ni s-au păstrat și lucrări muzicale, al căror titlu arată că ele se cîntau cu acompaniament de violă și lăută; vom numi, de exemplu, *Madrigalul pentru tenor și viole* de Francesco Corteccia. [21]

Cîntatul cu acompaniament de violă este pomenit și de Ariosto în *Orlando furioso*. Versurile respective, sună așa:

Aprilie, cu fața sa senină,
Zîmbește iar întregului pămînt.
Lîngă pîrîu, viola blînd suspină
Și se înalță-n slăvi un dulce cînt.

Ca și lăuta, viola-fidel s-a bucurat de o largă apreciere în cercurile de amatori. Vestiții pictori Paolo Veronese și Tintoretto cîntau la violă, iar Leonardo da Vinci, la violă și lăută.

Cel mai important dintre instrumentele cu coarde și arcuș — vioara din zilele noastre — și-a făcut apariția în cercurile umaniste italiene mai tîrziu decît fidelul, viola-fidel și lăuta.

---

* O judecată perspicace asupra rolului dominant al melodiei a fost formulată de Glareanus (v. vol. II p. a 2-a a lucrării de față).

Introducerea viorii în practica interpretativă a cercurilor umaniste s-a produs în ultimul pătrar al secolului XVI și a avut loc în Italia — patria culturii violonistice (deși strămoșii depărtați ai viorii — instrumentele de tipul fidelului și al rebecului — erau răspîndite de multă vreme pînă departe dincolo de hotarele Italiei, fiind folosite și în țările de cultură slavă).

După mărturia lui B. A. Struve, de la care am împrumutat informațiile de mai sus, primele partide violonistice cunoscute nouă datează din al nouălea deceniu al secolului XVI. *

Montaigne scria în anul 1580 din Verona: „Erau aici orgi și viori, care acompaniau pe cîntăreți în timpul serviciului religios". [23]

Către sfîrșitul secolului XVI, în Italia începe să se dezvolte producția de viori, maeștrii cremonezi ajungînd să fie cunoscuți și dincolo de hotarele țării lor.

În sfîrșit, în ultimele decenii ale secolului XVI a activat primul violonist italian de seamă, al cărui nume s-a păstrat pînă în zilele noastre. Este vorba de un oarecare Battista Giacomelli, ai cărui contemporani nici nu-i spuneau pe numele de familie, ci îl numeau pur și simplu *Il violino.* [24]

Spre deosebire de viole, „cu care își trec timpul aristocrații, tîrgoveții și alți oameni înstăriți", viorile erau folosite inițial în stradă. Nu este de mirare faptul că muzicantul francez Philibert din Lyon, care a caracterizat sugestiv în lucrarea sa, apărută în 1556, pătura socială care utiliza viola, scrie cu dispreț despre vioară: „Se întîlnesc puțini oameni care o folosesc [vioara], și numai din cei care *trăiesc din munca lor.*" Totodată, autorul indică și cîmpul de activitate al viorii: ea era folosită la dansuri, nunți și mascarade. [25]

Originea populară a viorii ne explică nu numai însușirile ei muzicale — sunetul viu, strident pentru urechea umaniștilor, mobilitatea execuției, posibilitatea unei dinamici contrastante ** — ci și strînsa legătură a repertoriului violonistic cu cîntecul și dansul popular.

Utilizarea cîntecelor populare pentru interpretarea la instrumentele de tipul vielei (unul din strămoșii viorii) a fost larg răspîndită încă la hotarul dintre secolele XIV și XV. Despre aceasta vorbește, între altele, un sonet scris la Parma, în care citim: „Cu viela [pentru vielă?] sînt făcute: *Cîntecul de mai, Trandafirul care nu a înflorit, Sînt foarte greu rănit, Dulce aromă, De dragoste mă sting, Gingașa rază.* *** [26]

Pe măsura dezvoltării literaturii și a interpretării violonistice solistice, violoniștii se sprijineau, încă înaintea lui Corelli (și după el), pe

* Așa sînt *Concertele* lui Andrea și Giovanni Gabrieli, *Simfonia* pe cinci voci a lui Luca Marenzio și un *Madrigal* al lui Cristofano Malvezzi, unde viorile figurează alături de cîntăreți și diferite instrumente. Într-un *Intermezzo* al lui Caccini sînt folosite viori, viole, lire cu arcuș, harpe, tromboane și orgi.

** Mersenne a atras atenția asupra calităților pozitive ale viorii în următoarele cuvinte: „Vioara este cel mai desăvîrșit și mai excelent dintre toate instrumentele; sunetele ei acționează mai puternic asupra gîndirii ascultătorilor decît sunetele lăutei și ale celorlalte instrumente cu coarde, *căci ele sînt mai puternice și mai pătrunzătoare*" [26] a

*** B. A. Struve, citind acest sonet, presupune că aici sînt enumerate niște cîntece executate de cîntăreți cu acompaniament de vielă sau de violiști sub formă de transcripție instrumentală. [27]

cîntecul și dansul popular. Lucrul acesta este dovedit și de melodiile populare, date de unele școli violonistice italiene într-o dublă notație : la stînga, într-o notație pentru cînt, iar la dreapta, sub forma unei tabulaturi cifrate pentru vioară. O altă confirmare este dată de tablourile ce înfățișează uneori pe un muzicant popular care cîntă la vioară după note (pe cît se pare, după o tabulatură). Însă principala confirmare o constituie literatura pentru vioară.

Încă din primele lucrări pentru vioară solo * ale lui Giovanni Cima (anul 1610) și Biagio Marini (anul 1617), păstrate pînă la noi, se vede că, o dată cu vioara, în muzica cercurilor umaniste a pătruns suflul proaspăt și dătător de viață al muzicii populare. Lucrări ale lui Marini ca, de exemplu, al cincilea riturnel pentru două viori și lăută bas, se remarcă printr-o veselie scînteietoare și printr-un bogat conținut emoțional. Ele se caracterizează printr-o melodică și armonie simplă și expresivă, prin folosirea principiului varierii, tipic pentru muzica populară, și prin introducerea unor contraste bruște în tempo și în caracterul execuției ; ele prezintă de asemenea caractere ale muzicii de dans, ca ritmul pregnant și împărțirea în secțiuni distincte.

În această direcție, a manifestat o mare îndrăzneală violonistul și compozitorul Giovanni Battista Fontana, vestit prin cantilena sa cu un suflu larg. În prima jumătate a secolului XVII, el era numit „excelent virtuoz al viorii". **

Este semnificativ faptul că contemporanii au învățat de timpuriu să prețuiască această cantabilitate a viorii. Astfel, în stilul interpretativ al lui Biagio Marini — care a știut să utilizeze pe scară largă resursele viorii, atît în ce privește cantabilitatea ei, cît și în executarea unor figurații rapide și mobile — cea mai apreciată era cantilena. În stilul interpretativ al lui Marini se remarca în mod deosebit „suavitatea melodiei" (soavità).

O mare însuflețire se remarcă și în domeniul interpretării la orgă și la clavecin.

A doua jumătate a secolului XVI și mai ales începutul secolului XVII au fost numite „veacul de aur al interpretării organistice" și se caracterizează prin creșterea rapidă a popularității acestui instrument în Italia. ***

Prima culegere tipărită de piese pentru orgă apare în anul 1523, iar începînd din deceniul al cincilea al secolului XVI numărul culegerilor de acest fel crește considerabil. Se ridică o întreagă pleiadă de organiști de frunte (Willaert, Buus, Gabrieli, Merulo), care pun bazele artei organistice italiene și creează genuri ca ricercarul, cantona, toccata.

Tot în secolul XVI se dezvoltă intens interpretarea la clavecin. Este foarte semnificativ faptul că și literatura clavecinistică utilizează, ca și

---

* Viorile au pătruns mai întîi în orchestră și abia apoi au început să fie folosite ca instrumente solistice.

** Fontana s-a stins din viață în anii tinereții, în 1630, de ciumă.

*** De exemplu, la Veneția, unde existau la sfîrșitul secolului XVII 143 de orgi (majoritatea în case particulare). În vremea lui Gabrieli și a lui Merulo, predicatorul nu avea voie să întrerupă pe organist în timpul cîntatului, trebuind să aștepte cu predica, pînă ce acesta sfîrșea cu improvizațiile sale ; întreruperea organistului se sancționa cu o amendă bănească. [28]

cea violonistică, dansuri populare și prelucrări pentru clavecin ale unor cîntece populare laice.

Astfel, în anul 1581 editorul venețian Gardano publică o culegere de „Dansuri diferite pentru cîntatul la harpsicord, clavicembalo, spinetă și monacord" și, aproximativ în același timp, Buus, Andrea Gabrieli și alții fac prelucrări instrumentale ale unor cîntece de Janequin și Créquillon.

Diruta, elev al lui Merulo, în vestitul său tratat *Il Transilvano* („Transilvăneanul"), * declară că *„execuția la cembalo este legată în primul rînd de dansuri"*; că ea trebuie să fie însuflețită, bogată în melisme, triluri și alte ornamente analoge. El explică în detaliu pentru ce interpreții dansurilor (adică claveciniștii) nu reușesc să cînte la orgă, arătînd cum trebuie cîntat la orgă și cum trebuie executate dansurile la clavecin etc. [29]

Un mare improvizator, atît la orgă cît și la clavecin, a fost compozitorul italian Girolamo Frescobaldi (1583—1643), care se remarcă printr-o mare forță emoțională și libertate declamatorie a recitativului și care a prelucrat numeroase dansuri pentru clavecin și a vădit îndrăzneală în construcția ciclurilor de dansuri.

Prezintă un deosebit interes acele piese ale lui Frescobaldi în care compozitorul utilizează melodii de stradă, cîntece țărănești și dansuri populare. Așa sînt *Girolametta*, pe care, după cum arată Zarlino (în anul 1558), o cîntau cerșetorii orbi, *Fra Jacopino*, cîntat în orașele italiene, și *Spagnoletta*, al cărei motiv era extrem de popular. [30]

Baza de cîntec popular a acestor lucrări ale lui Frescobaldi a dus la elaborarea unor noi mijloace de expresie, rolul cel mai important jucîndu-l aici formele libere de variațiuni.

Îndrăzneala intonațională a lui Frescobaldi a provocat aspre critici din partea muzicanților conservatori; ca exemplu, pot servi cuvintele lui G. B. Doni, care-l numește pe Frescobaldi un om necioplit, incapabil să înțeleagă cuvintele ce nu se întîlnesc decît rar în limba oamenilor simpli etc. „Întreaga învățătură a lui Frescobaldi e închisă în vîrfurile degetelor lui", — declară Doni, adăugînd cu dispreț că Frescobaldi compune fantezii, dansuri și alte asemenea „nimicuri". **

Practica instrumentală în cercurile umaniste a contribuit într-o mare măsură la accentuarea trăsăturilor realiste ale muzicii Renașterii și a îmbogățit-o cu un nou conținut, cu noi mijloace de expresie și cu noi genuri instrumentale.

În ce privește conținutul de idei și emoții și sfera imaginilor muzical-poetice, această artă era exclusiv laică, opunîndu-se fățiș regulilor catolicismului. Ea era umanistă, căci în centrul conținutului ei se afla omul, cu durerile, bucuriile, gîndurile și acțiunile sale. Ea avea o orientare realistă, căci năzuia spre exprimarea veridică a sentimentelor și ideilor și spre reflectarea diferitelor evenimente ale vremii. Ea se alimenta din

---

* Tratatul poartă acest nume, fiind dedicat *„al serenissimo Principe di Transilvania... il Sig. Sigismondo Bathori"*. (N. trad.)

** O prezentare mai detaliată a dezvoltării muzicii instrumentale în Italia (și în alte țări) în perioada Renașterii nu intră în intențiile noastre în volumul de față. După cum am arătat și în introducere, o trecere în revistă a evoluției muzicii instrumentale începînd din secolele XIV—XV urmează să fie dată în volumul următor, al treilea, al *Istoriei muzicii universale*.

sursele cîntecului popular și era legată de practica muzicală a poporului.

Credem că cele spuse sînt suficiente pentru a scoate în evidență rolul important jucat de dezvoltarea muzicii instrumentale în formarea culturii muzicale înaintate a perioadei de care ne ocupăm.

V

Dată fiind această concentrare a atenției compozitorilor asupra elementului melodic în muzică — de la generalizarea cantilenei vocale curgătoare pînă la declamația cantabilă, pregnantă și cizelată — ne apare absolut firească dezvoltarea amplă și viguroasă a genului operei, în care șuvoiul neîntrerupt al melosului străbătea întreaga muzică de la prima pînă la ultima notă. Principiul utilizării atît de consecvente a elementului melodic presupunea, în calitate de premisă, o atenție deosebită acordată exprimării sentimentelor personajelor, spre deosebire de balet și de spectacolele muzical-dramatice de stradă, în care pe primul plan se situa desfășurarea exterioară a acțiunii scenice.

O urmare directă a acestui progres al muzicii a fost și dezvoltarea principiilor de teorie și estetică muzicală. Muzicologii italieni în frunte cu Zarlino se situează pe un loc de frunte în domeniul teoriei și al esteticii muzicale a Renașterii.

Toate aceste realizări, și multe altele, nu au fost obținute dintr-o dată; procesul evoluției muzicii se desfășura sub semnul luptei dintre principiile înaintate, democratice, realiste și cele reacționare, antidemocratice. Această luptă este dusă de-a lungul întregii istorii a culturii muzicale a Italiei din epoca Renașterii; ea este purtată și în artele plastice — pictură, sculptură, arhitectură — și în literatură, unde ia o formă deosebit de violentă.

Trebuie avut în vedere faptul că raportul dintre latura progresistă și cea reacționară a umanismului nu rămînea neschimbat. În decurs de două secole și jumătate, umanismul italian a suferit prefaceri considerabile, condiționate de diferitele perioade care s-au succedat în viața social-politică în secolele XIV—XVI.

Viața culturală și artistică a Italiei secolului XIV era legată de comunele orășenești, fapt care a conferit un caracter cu precădere *democratic* artei umaniste a începutului Renașterii.

În secolul XV, drept rezultat al înăbușirii mișcării revoluționare la orașe, în locul comunelor libere se instaurează peste tot principate, „tiranii". Noua orînduire de stat se aristocratizează și „uită de popor". Mulți umaniști ai secolului XV pierd legătura cu mișcarea populară. Mai mult, ei încep să combată tendințele inițiale democratice ale umanismului, se limitează la reproducerea artificială a ideilor și operelor de artă ale antichității și se grupează în jurul curților principilor.

În sfîrșit, secolul XVI a marcat începutul unei îndelungate reacțiuni catolico-feudale, determinată de decadența economică și politică a Italiei. Ea a dus la o criză profundă a culturii umaniste italiene, la sărăcirea conținutului acesteia și la pierderea orientării ei realiste, la manierism și imitarea servilă a artiștilor din antichitate și de la începutul Renașterii.

Această evoluție a ideologiei umaniste poate fi urmărită în subiectele, în textele poetice și în genurile tipice ale lucrărilor muzicale. Spre

convingere, este suficient să comparăm *cacciile* vocal-instrumentale, *saltarello*-urile instrumentale şi alte dansuri atît de răspîndite în muzica italiană de la începutul Renaşterii (secolul XIV) şi ilustrînd rolul important al elementelor democratice în creaţia muzicală profesională — cu genurile rafinate şi aristocratice de mai tîrziu, cum sînt madrigalul italian din secolul XVI şi primele opere.

Este adevărat că muzica secolului XVI nu a avut soarta tristă a celorlalte arte : după cum am arătat mai sus, ea a continuat să-şi perfecţioneze mijloacele de expresie şi să aducă pe primul plan noi genuri progresiste. Aristocratizarea umanismului şi-a pus însă amprenta şi pe aceste noi genuri muzicale : se vădeşte tot mai mult ruperea lor de popor şi orientarea după gusturile unui cerc restrîns de ascultători, care preţuiau rafinamentul în arta muzicală şi cultivau estetismul în poezie şi muzică. Aceasta a dus inevitabil la declinul relativ rapid al madrigalului italian şi al operei aristocratice florentino-mantovane.

Multe trăsături fundamentale ale madrigalului pretenţios şi ale operei umaniste s-au epuizat rapid, din punctul de vedere al capacităţii de a-i emoţiona pe ascultători, iar în zilele noastre ele prezintă, chiar şi pentru un auditor posedînd o pregătire muzicală, un interes aproape exclusiv documentar, istoric.

A fost necesară împrospătarea genului operei cu ajutorul melosului popular, pentru ca acest gen să prindă forţe noi. Lucrul acesta a fost posibil la Monteverdi, în a doua perioadă a creaţiei sale, şi în creaţia succesorilor acestuia Cesti şi Cavalli la Veneţia şi Alessandro Scarlatti la Neapole.

La crearea unei muzici mai apropiate de popor a contribuit şi înlocuirea treptată — drept rezultat al unei lupte îndelungate — a instrumentelor din familia violelor, apreciate mai ales în cercurile aristocratice, prin instrumente din familia populară a viorilor, cu cantilena lor emoţională, pregnantă, suculentă, care reproduce veridic intonaţiile vocii umane.

Am arătat deja ce influenţă a exercitat asupra artei Renaşterii descentralizarea multiseculară a Italiei. În legătură cu aceasta, socotim indicat ca, în cadrul unui examen mai detaliat, să ne ocupăm pe rînd de cultura muzicală a fiecăruia din marile centre ale Renaşterii italiene.

VI

O trăsătură esenţială a istoriei Italiei în perioada de care ne ocupăm, trăsătură care a influenţat cultura ei artistică, inclusiv cea muzicală, a fost *descentralizarea* ţării, ca urmare a particularităţilor caracteristice ale evoluţiei ei istorice — fărîmiţarea ei într-o mulţime de mici stătuleţe, principate şi oraşe-republici.

Una din cele mai importante cauze ale acestei descentralizări a fost concurenţa înverşunată dintre diferite regiuni şi oraşe : între Pisa şi Florenţa, între oraşele lombarde, între oraşele regiunii romane, care constituiau statul papal, şi oraşele nordice etc. Această concurenţă s-a făcut simţită cu o deosebită putere tocmai în momentul maximei înfloriri economice a oraşelor italiene.

Se înțelege că acolo unde nu exista un centru economic unic și unde se desfășurau lupte pentru hegemonie în domeniul economic, nu putea fi vorba despre o unitate politică stabilă.

Aceasta a dus la atacuri tot mai insistente întreprinse împotriva diferitelor regiuni italiene de către vecinii mai puternici. Să nu uităm că, în această perioadă, în apusul Europei se ridică mari monarhii absolutiste — Franța, Anglia, Spania și altele, — care nu se dau în lături să dezlănțuie războaie de agresiune de mari proporții.

Extrema fărîmițare politică și descentralizarea au influențat și situația economică : spre sfîrșitul secolului XV, industria și comerțul italian au început să decadă.

Alte cauze ale acestei decadențe au fost dezvoltarea în Anglia, Franța și Germania a unei mari manufacturi proprii și, mai ales, descoperirea Americii și a unui drum pe apă spre India, fapt care a determinat mutarea în regiunea oceanului Atlantic a drumurilor comerciale, ce treceau înainte în majoritatea lor prin Italia.

Așadar, spre sfîrșitul secolului XV și în secolul XVI, Italia era formată din numeroase „signorii", „tiranii", state și republici mărunte, care rivalizau și se dușmăneau reciproc și care au sfîrșit prin a deveni, în secolul XVI, prada noilor cuceritori.

În secolul XVI iau ființă statele semifeudale, caracteristice pentru Italia acelei vremi, state conduse de străini care și-au cîștigat o tristă faimă mai ales prin crîncena exploatare a maselor populare.

Descentralizarea s-a făcut puternic simțită și în domeniul culturii și al artei italiene, fapt care nu a scăpat observației numeroșilor cercetători, literați și călători care au studiat și au vizitat Italia.

De exemplu, Stendhal vorbește despre aceasta în repetate rînduri în cartea sa *Plimbări prin Roma (Promenades dans Rome)*, unde el spune printre altele : „În Italia există șapte sau opt centre ale civilizației. Cea mai simplă acțiune se execută altfel la Torino, la Veneția, la Milano, la Bologna și Florența, la Roma și Neapole". [32]

Nu e de mirare că „aproape fiecare oraș posedă propria sa școală" de pictură ; orășele ca Sienna, Ferrara, Verona „au creat școli de picturi complet individuale în ce privește concepția, gama de culori, tipul figurilor." [33]

În virtutea unui complex de condiții istorice concrete, această perioadă de descentralizare, de pronunțată decadență economică și de întoarcere parțială la feudalism este marcată, după cum se știe, în ciuda situației politice, de o mare înflorire a artei Renașterii înalte, în care, pe baza împrumuturilor din arta populară italiană și din realizările școlilor artistice străine, au înflorit marile școli de artă italiene.

Descentralizarea a constituit o serioasă piedică în calea înfăptuirii unității culturale a poporului italian, însă ea nu a putut ține în loc dezvoltarea elementelor conștiinței naționale. O dovedesc trăsăturile naționale care se precizează în domeniul arhitecturii, al picturii, sculpturii, muzicii, și care apar, independent de specificul local, la mulți reprezentanți de frunte, începînd cu Dante.

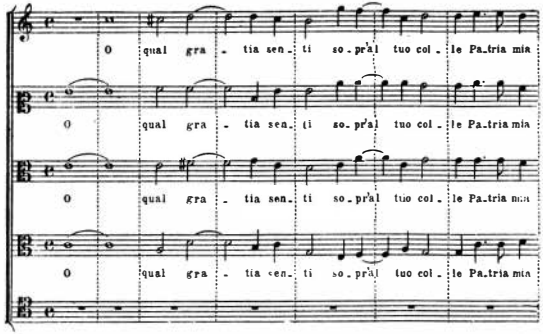
„Italie ! Roabă ! Leagăn de dureri ! Tu, vas fără cîrmaci, furtunii pradă !", — exclamă Dante.

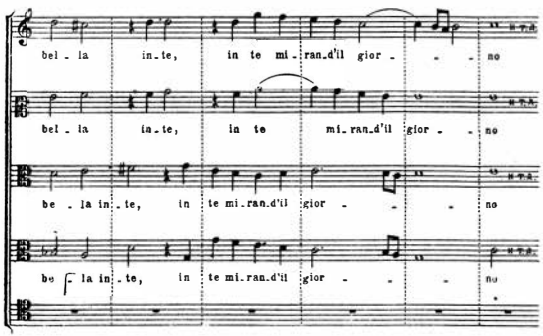
Petrarca, într-o cançonă a sa, cere ca Italia să fie eliberată „odată pentru totdeauna din robie" :

Italia mea ! Eu ştiu că versu-mi plin
De jale şi amar să vindece nu poate
Acele răni nenumărate
Ce-acopăr trupul tău zdrobit de chin,
Dar vreau ca vînturile toate
Din Tibru pînă-n Po să poarte-al meu suspin..." [34]

Însuşi Giordano Bruno se mîndreşte de faptul că este italian.

Un adevărat imn închinat „frumoasei patrii ... Italiei" îl constituie următoarea secţiune dintr-un madrigal de Luca Marenzio, din al cincilea volum al madrigalelor sale, publicat pentru prima dată în anul 1585 : [35]





Este semnificativ și faptul că atitudinii disprețuitoare față de limba italiană, ce se manifestă de-a lungul mai multor decenii, îi ia locul în a doua jumătate a secolului XVI prețuirea limbii poporului și de către învățați ; Leonardo da Vinci adoptă cu îndrăzneală în tratatele sale științifice limba italiană, în locul celei latine, utilizată în mod obișnuit ; iar la Veneția, nimeni nu a vrut să converseze cu Erasmus din Rotterdam în limba latină.

Muzica italiană autohtonă ia relativ de timpuriu o mare dezvoltare și își fac apariția numeroși muzicieni italieni. De aici decurg o serie de consecințe semnificative : la Milano, la alegerea regentului catedralei, se acordă preferință candidaților italieni ; la catedrala din Bologna, în a doua jumătate a secolului XV, activează mai mulți organiști milanezi ; la Roma, lista de *magistri biscantandi* dintre anii 1418 și 1522 este formată exclusiv din nume italiene. *

S-a închegat și o manieră italiană autohtonă de creație muzicală, lucru de care își dau seama contemporanii. Faptul e confirmat de folosirea semnificativă de către teoreticianul din secolul XIV Prosdocimus di Beldemendis a termenului *Modus italicorum*.

Faptele citate permit să afirmăm că formarea cadrelor proprii de muzicieni italieni a început cu mult înaintea perioadei de înflorire a culturii muzicale italiene a Renașterii înalte, reprezentată prin creația unor maeștri ca Palestrina, cei doi Gabrieli, Marenzio și alții.

În legătură cu aceasta, trebuie să menționăm că în perioada arătată, mai ales în secolele XV și XVI, în Italia s-au stabilit mulți străini, între care și numeroși muzicieni.

Una din cauze a fost întoarcerea curții papale de la Avignon la Roma, eveniment care deschide, cel dintîi, calea de acces în Italia unui întreg șuvoi de muzicanți străini. Tocmai de aceea, la începutul secolului XV, elegantele *madrigalette* și pitorestile *caccii* florentine cedează locul, în culegerile de tot felul, misselor și cîntecelor franceze, compuse în stilul lui Binchois și al lui Dufay. Atragerea în Italia a artiștilor străini a fost determinată, printre altele, și de dorința unora dintre tirani, care jucau rolul de mecenați în diferite orașe și regiuni italiene, de a se ține la curent cu cele mai noi cuceriri ale artei europene și de a le transplanta la curțile lor, pentru a spori strălucirea și fastul acestora.

Aceasta a fost, după cum vom vedea mai departe, cauza pentru care la reședința papală de la Roma, la Veneția, Ferrara, Florența, Mantova și în multe alte centre ale culturii Renașterii, se întîlnesc nume de muzicanți străini (mai ales franco-flamanzi), care au jucat adesea un rol important în dezvoltarea culturii muzicale locale. Trebuie însă subliniat că afluența artiștilor străini nu a putut opri mersul înainte al muzicii naționale italiene.

---

* Așa sînt Ambrogio da Pessano, Andrea di Conti, Santino da Taverna, Giovanni de Mollis, Franchino Gaffurio ; la aceștia putem adăuga nume de organiști : Antonio Monto da Prato, Giacomo da Arsago, Donato di Ferrari, Giovanni Andrea da Lomazzo, Stefano Pollano, Benedetto da Borsano, Bernardino da Premenugo, Giovanni Stefano da Pozzobonello.

Caracterul special al situației economice și politice a Italiei, descentralizarea ei multiseculară, despre care am vorbit mai sus, ne impun să abordăm studiul culturii muzicale a Italiei, ocupîndu-ne pe rînd de cele trei mari centre ale acestei culturi : Florența, Roma și Veneția.

Totodată, socotim necesar să prezentăm separat, monografic, personalitatea celui mai de seamă reprezentant al polifoniei italiene a Renașterii (Palestrina) și principalele genuri muzicale ale Renașterii înalte italiene — genurile populare, madrigalul etc. — făcînd în unele cazuri abstracție de specificul local și căutînd să scoatem în evidență *trăsăturile naționale generale* ale culturii muzicale italiene.

CULTURA MUZICALĂ A FLORENȚEI

I

Se știe că încă în perioada „Renașterii timpurii" Florența a fost unul din cele mai importante centre cultural-artistice și muzicale ale Italiei; aici, datorită înfloririi creației populare și a intensei activități muzicale din păturile largi ale populației florentine, și-a făcut apariția importantul curent *Ars nova*, reprezentat printr-o serie de compozitori și interpreți de seamă, în frunte cu Francesco Landino.

De asemenea, se știe că această perioadă de înflorire a muzicii a fost de scurtă durată: după o ridicare relativ rapidă, care a avut loc la jumătatea secolului XIV, survine brusc o oprire în dezvoltare, iar spre sfîrșitul acelluiași secol se remarcă o decadență la fel de rapidă a muzicii componistice. Acest fenomen a fost deplîns de Francesco Landino și de Franco Sacchetti, care afirmă că acum se întîlnesc tot mai rar oameni capabili să prețuiască genurile muzicale serioase și că se bucură de un tot mai mare succes lucrările în care insuficienta măiestrie este compensată, chipurile, prin trivialitate.

Decadența înaltei *Ars nova* a fost cauzată de ruperea tot mai pronunțată a muzicii „vîrfurilor" de muzica populară, precum și de tot mai marea artificialitate a acestei „arte pentru artă", descompunerea genurilor muzicale create de *Ars nova* fiind inevitabilă tocmai *pe măsura aristocratizării lor;* același fenomen se remarcă în literatura și poezia din acea perioadă.

În sfîrșit, nici viața socială a Florenței din ultima treime a secolului XIV nu era propice dezvoltării unei arte umaniste rafinate, ca *Ars nova.* Tocmai în acea perioadă, lupta dusă între breslele privilegiate *(arti maggiori),* breslele mijlocii și inferioare de meseriași *(arti minori)* și lucrătorii recent înscriși în bresle, unde ei ocupau o poziție subordonată, fiind numiți cu dispreț „zdrențăroși" — *ciompi* — a devenit extrem de ascuțită, cauzînd în anul 1378 o răscoală *(Il tumulto dei ciompi),* care a avut

drept rezultat izgonirea vîrfurilor burgheziei conducătoare şi o oarecare democratizare a sistemului electoral. Înăbuşirea răscoalei a fost urmată de restabilirea dominaţiei oligarhiei negustoreşti. Curînd, puterea a fost acaparată de casa Medici, care a jucat, după cum se ştie, un mare rol în istoria Florenţei.

Ultima treime a secolului XIV şi prima jumătate a secolului XV sau, mai exact, perioada dintre anii 1378 şi 1450, a fost o vreme deosebit de grea pentru Italia. Pe atunci, ţara era sfîşiată de-a lungul şi de-a latul; rar se întîlneşte în istorie o epocă mai sîngeroasă, mai tragică şi mai plină de schimbări neaşteptate de situaţii. Iubitorii de artă deplîngeau moartea marilor poeţi ai „Renaşterii timpurii", exclamînd: „Acum a pierit orice poezie şi au rămas pustii palatele Parnasului...".

II

Însă decadenţa suferită de *Ars nova* nu a însemnat cîtuşi de puţin decadenţa întregii culturi muzicale florentine. Creaţia de cîntece populare a Toscanei nu putea sărăci, însufleţita activitate muzicală a păturilor largi ale populaţiei florentine nu s-a oprit în loc. Afară de aceasta, o dată cu instalarea la putere a bogaţilor negustori şi bancheri din familia Medici, încep să se dezvolte unele genuri noi, care ajung la maximă înflorire pe timpul lui Lorenzo Magnificul * (1448—1492), adevărat monarh neîncoronat al Florenţei, şef al casei bancare Medici. Marx, caracterizînd activitatea acestei case, arată că la începutul secolului XV „familia Medici conducea de fapt *de 60 de ani* republica florentină, căci ea făcea comerţ *pe scară mondială*, bucurîndu-se *de credit necondiţionat pînă în Egipt şi Persia* ... Cosimo Medici ... nu avea nevoie de titluri; toate personalităţile statului comercial depindeau de el, toate ramurile industriei aveau nevoie de banii şi de creditul lui; el ducea o viaţă simplă şi nu simţea nevoia să ia banii statului, pe care îl guverna de fapt, iar nu nominal. Situaţia s-a schimbat sub urmaşii lui, care au început să facă pe prinţii şi pe mecenaţii ..." [36]

Făcînd pe mecenatul, Lorenzo a adunat în preajma sa poeţi, filozofi şi artişti de seamă, între care Botticelli, Donatello, Leonardo da Vinci, Michelangelo şi marii filozofi umanişti Marsilio Ficino şi Pico della Mirondola. În timpul guvernării lui fastuoase şi costisitoare, s-au succedat într-un şir neîntrerupt carnavaluri în care se întreţeseau elemente medievale şi antice, predominînd însă motivele umaniste, legate de cultul vieţii pămînteşti şi al plăcerilor ei. În activitatea lui Lorenzo Medici s-a întruchipat, cu maximă plenitudine, cultura estetică a apogeului umanismului, pus în slujba aristocraţiei burgheze florentine.

Ca şi ceilalţi tirani florentini, Lorenzo Medici îşi dădea seama de instabilitatea poziţiei sale. Devenit „împărat pentru o zi", el căuta să profite cît mai din plin de fiecare clipă a menţinerii sale la putere, adoptînd deviza antică formulată de Horaţiu: „Profită de moment". **

* Lorenzo a fost supranumit „Magnificul" datorită dragostei sale pentru fast şi strălucire.

** Pe alocuri, în tematica „hedonistă" a cîntecelor de carnaval ale lui Lorenzo răzbat note melancolice şi sceptice.

Acest „cult al plăcerilor" este întruchipat pregnant în cunoscutul text al cînteculul de carnaval *Triumful lui Bachus și al Ariadnei*, al cărui autor este Lorenzo Medici.

Acest șir neîntrerupt de serbări și petreceri, organizate cu atîta energie de Lorenzo Medici, urmărea un *scop politic* bine determinat. După remarca perspicace a lui Angelo Poliziano, Lorenzo „își făcea socoteala simplă că, cu cît i se oferă poporului mai multe distracții, cu atît mai puțin îl vor frămînta ideile primejdioase pentru grupul dominant și pentru conducătorul acestuia, și de aceea Lorenzo nu s-a dat în lături de la nimic pentru a face poporul să-și îndrepte atenția spre poezia accesibilă lui, spre spectacolele, jocurile și serbările organizate pentru el. Lorenzo, suveranul, a fost creatorul acelei poezii care, un timp atît de îndelungat, a delectat — și a adormit — pătura de jos a populației Florenței".

Astfel, în vremea lui Medici, carnavalul florentin a întrecut pe cel roman prin fastul său, prin născocirile ingenioase, prin procesiunile sale, care au avut un mare răsunet în literatură. Procesiunile de măști și carele cu grupuri alegorice alternau cu cortegiile reprezentanților diferitelor bresle, ce purtau atributele meseriei lor. Ei intonau cîntece de carnaval, al căror conținut era legat de meseria respectivă.

Masele populare asuprite și jefuite nu erau numai atrase demagogic în serbări, jocuri și petreceri ; Lorenzo cerea ca învățații din anturajul său să se apropie de muzica populară toscană, care să imprime creației lor „aroma uleiului de măsline, a chiparoșilor și a luminărilor de ceară, gustul de *malvasia* și *finocchio*". * Lorenzo în persoană dădea tonul, jucînd comedia „dragostei de popor" și înfățișînd în lucrarea sa *Nencia da Barberino* viața țăranilor în toate detaliile.

Urmărindu-și scopurile politice hrăpărețe și demagogice, Lorenzo Medici, după cum remarcă just Stendhal, căuta „să mascheze, prin plăcerile artelor frumoase, lanțurile și toată abrutizarea mulțimii".

III

În domeniul culturii muzicale, această perioadă a fost, în ultimă instanță, un stadiu intermediar care umple, am putea spune, „golul" dintre înflorirea pe care a cunoscut-o *Ars nova* în secolul XIV și apariția operei la hotarul dintre secolele XVI—XVII. Această perioadă este caracterizată prin tot mai marea dezvoltare, în cadrul serbărilor florentine de carnaval, a unor genuri laice mixte, care au căpătat numele de „cîntece de carnaval" *(I canti carnascialeschi)*.

Acest fenomen nou a reflectat, în ultimă instanță, ofensiva energică a creației democratice împotriva artei estetizante a vîrfurilor aristocratice florentine.

---

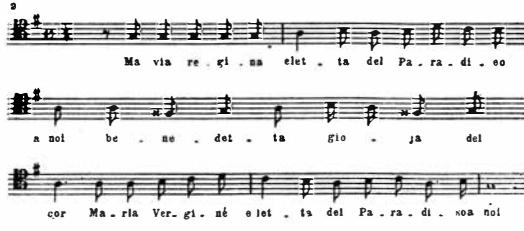
* *Malvasia* este o varietate de vin ; *finocchio* este o plantă comestibilă aromatică din familia Umbeliferelor (N. trad.).

Cîntecele de carnaval au apărut la Florența către sfîrșitul secolului XV, pe baza genurilor laice lirice, existente pînă atunci, în frunte cu extrem de răspîndita baladă. În cîntecele de carnaval, aceste trăsături caracteristice au fost reproduse într-o formă nouă, democratizată, și au fost utilizate pe scară largă melodiile care trăiau în popor.

În linii generale, cîntecele de carnaval au derivat din „cîntecele de mai" *(maggiolatele)* toscane. Încă cu mult înainte de instalarea la putere a lui Lorenzo Medici, aceste cîntece erau intonate pe străzile Florenței de grupurile de tineri bogați din rîndurile negustorimii. Textele lor erau legate de ritualurile festive și exista obiceiul ca bărbații care dansau să se travestească în femei, obicei legat și el de tradițiile unor ritualuri străvechi.

În textele cîntecelor de carnaval apar figurile producătorilor de ulei, ale coșarilor, curelarilor, negustorilor de haine vechi, scribilor, morarilor, care exclamă : „Meseria noastră este să măcinăm și să slujim întregului popor !" (exemplul 6) ; figuri de cofetari, care recomandau gurmanzilor rețete detaliate, versificate, ale unor prăjituri ; droghiști, care ofereau săpunuri și parfumuri frumoaselor florentine sau făceau reclama unei creme miraculoase, ale cărei virtuți erau enumerate într-un „Cîntec despre pomadă" special.

În cîntecele de carnaval nu sînt uitați nici „moșnegii veseli", care, după ce au trăit o tinerețe cumpătată, ar vrea — din păcate prea tîrziu — să-și trăiască vesel măcar ultimii ani ai vieții ; se întîlnește „Cîntecul celor doi bunlaci care caută dragostea" ; cîntecul unei femei, victimă a unei căsătorii nefericite (melodia acestuia o regăsim, cu un text nou, într-o laudă religioasă) ; au fost prelucrate pentru laude religioase și cîntece ale negustorilor de grîne, precum și un cîntec al secerătorilor cu text religios :



Alături de aceste imagini realiste, desprinse din viața de toate zilele a Florenței, se întîlneau imagini orientale „exotice", lucru explicabil, dacă ne gîndim la strînsele legături economice ale Florenței acelei vremi cu Levantul. În rîndul femeilor florentine se bucurau de un mare succes cîntecul maurului din Grenada și cel al negresei Lucia.

În sfîrșit, în textele *laudelor* apar figuri de pustnici și de pelerini cerșetori, care se întorc de la serbările religioase de la Roma și cer pomană; figuri de bețivi scandalagii și de *landsknechti* (despre aceasta, vezi mai jos), adesea cu folosirea unor melodii caracteristice.

Existau cîntece de carnaval de structurile cele mai diferite și utilizînd cele mai variate genuri: structura lor poetică vădea trăsături comune cu *caccia* secolului XIV, iar latura lor muzicală, cu cele două genuri principale ale secolului XV — *villotta* pe patru voci și *frottola*, iar în secolul XVI, și cu madrigalul.

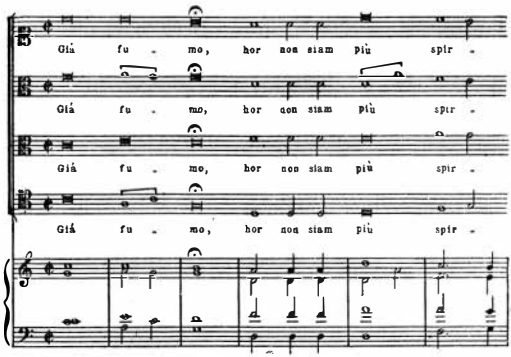
Mulți autori ai textelor cîntecelor de carnaval nu făceau parte din păturile democratice: între ei se numără Lorenzo Magnificul, Niccolò Machiavelli, Strozzi, Nardi, Forti, Alamanni și alți umaniști iluștri.

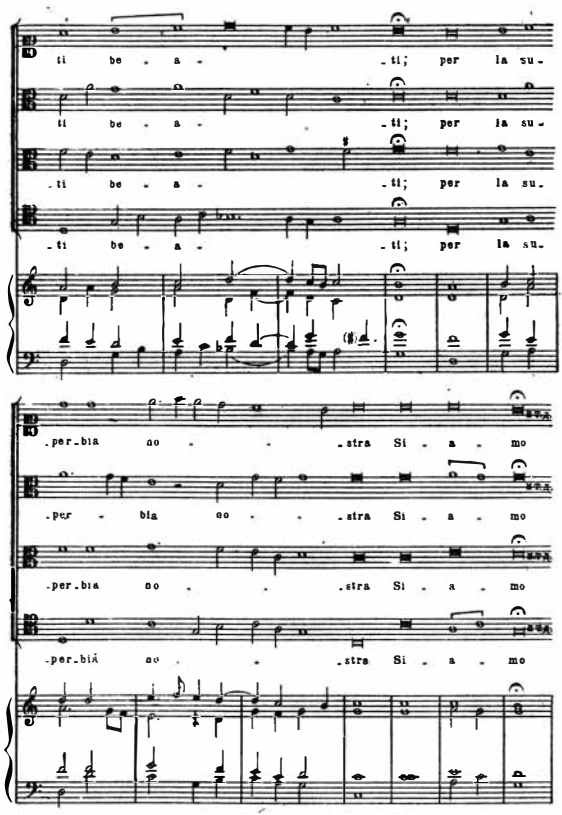
Iată, de exemplu, un cîntec de carnaval pe un text de Machiavelli: *Canto dei diavoli* [37] (v. exemplul 3).

Pînă în ultima vreme, genul cîntecelor de carnaval a fost subevaluat de istoriografii muzicali. Însă importanța lor nu trebuie minimalizată: prin intermediul lor ne putem face o idee asupra muzicii serbărilor de masă din vremea lui Lorenzo Medici, la care participa populația Florenței din secolul XV, și asupra originii reprezentațiilor muzical-teatrale, care au precedat apariția operei la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII. Prezintă un mare interes reproducerea pitorească, în timpul executării cîntecelor de carnaval, a procedeelor și atributelor legate de numeroasele profesii ale meseriașilor florentini.

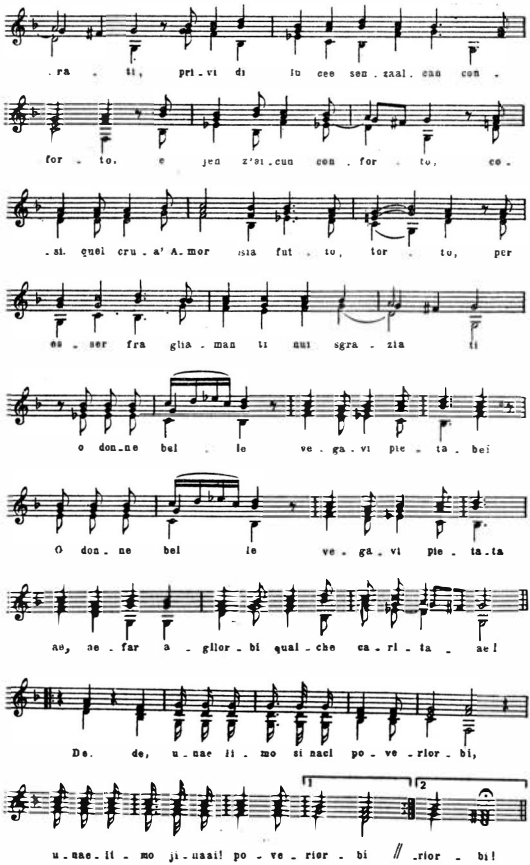
Este adevărat că aceste lucrări nu erau cîntece de masă, autentic populare; însă, aplicînd și aici argumentarea expusă mai jos, în capitolul despre *frottolă* și *villanellă*, ne socotim în drept să afirmăm că genul cîntecelor de carnaval oferă indirect o imagine a caracterului muzicii unor pături relativ largi ale populației.

3





Inițial, cîntecele de carnaval erau *pe trei voci*, în maniera cîntecelor arhaice de dans; și unele și altele se cîntau sub cerul liber, la serbările de stradă improvizate; astfel se explică apropierea lor de melodiile de dans, în ce privește tempoul rapid și caracterul mișcării:



La baza lor stăteau *melodii cunoscute şi uşor de memorat,* larg răspîndite în masele populare şi deplin adecvate subiectelor şi caracterului textului. Subiectele erau legate, de obicei, de viaţa meseriaşilor şi a altor pături democratice ale populaţiei orăşeneşti. Adesea, era lăudată o

anumită meserie sau erau satirizați meșterii din bresle (se luau în derîdere costumele, atributele meseriei etc.). Acesta era la început caracterul cîntecelor de carnaval, apărute în mijlocul breslelor de meseriași florentini.

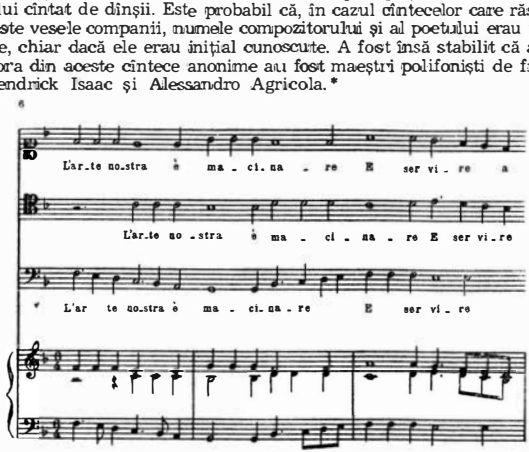
După cum vom vedea, în cîntecele de carnaval create ulterior, la curtea lui Lorenzo Magnificul, aceste subiecte caracteristice s-au păstrat, îmbrăcînd o formă alegorică. Astfel, pelerinii care cereau de pomană trebuiau să simbolizeze pe „cei care caută dragostea". Aici, poetul folosea un joc de cuvinte : „mila" în accepțiunea creștină a cuvîntului și „mila" pe care o cere îndrăgostitul de la iubita lui.

Se întîlneau uneori și cîntece de carnaval care oglindeau o atitudine satirică față de clasele conducătoare și de politica lor.

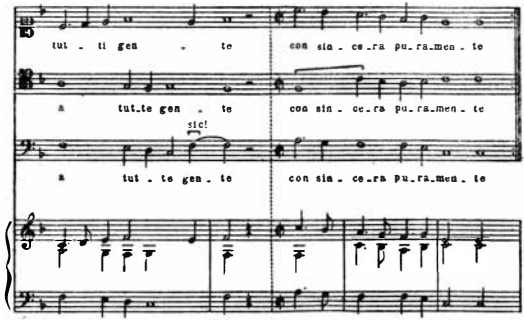
Caracterul textelor era în concordanță cu caracterul popular al subiectelor și melodiilor : el introducea vorbirea de toate zilele, vie, spontană și colorată.

În majoritatea cazurilor, cîntecele de carnaval erau *anonime*.

Anonimatul ce înconjoară aproape toate cîntecele de carnaval din prima perioadă, completează tabloul acestor genuri cu caracter de improvizație, legate de viața de toate zilele : cauza este faptul că pe iubitorii dansurilor și cîntecelor de acest fel îi interesa prea puțin cine este autorul textului cîntat de dînșii. Este probabil că, în cazul cîntecelor care răsunau în aceste vesele companii, numele compozitorului și al poetului erau uitate repede, chiar dacă ele erau inițial cunoscute. A fost însă stabilit că autori ai unora din aceste cîntece anonime au fost maeștri polifoniști de frunte, ca Hendrick Isaac și Alessandro Agricola.*



* Activitatea muzicală a lui Agricola a început în Italia aproximativ în anul 1475. După o ședere la Milano la curtea lui Sforza, Agricola a plecat la Florența la curtea lui Medici. S-a păstrat pînă în zilele noastre și o cantonetă vocal-instrumentală pe patru voci a lui Isaac, în care el a parafrazat o melodie populară originală :



IV

În melodiile de carnaval au fost utilizate şi cîntecele *landsknecht*-ilor. Acest nume îl purtau ostaşii din armatele de mercenari ale lui Maximilian, care au invadat Italia în timpul războaielor pentru hegemonia în Europa. Au căpătat o tristă celebritate lăcomia şi înclinaţia spre jafuri, ce caracterizau pe orice *landsknecht*, cu toată solda mare pe care o primea. Cruzi, stupizi, surzi la rugile poporului prădat de ei, aceşti soldaţi duceau peste tot după dînşii care pline cu femei şi copii răpiţi şi cu tot felul de bunuri jefuite.

Chipul *landsknecht*-ului tîlhar şi beţiv, mîncăcios şi stăpînit de patima jocului — a lăsat o urmă adîncă în creaţia de cîntece populare a Italiei, păstrîndu-se şi în măştile tipice ale *commediei dell'arte*, unde *landsknecht*-ii sînt caracterizaţi printr-o vorbire foarte grosolană, adesea obscenă, într-o limbă italiană amestecată grotesc cu cuvinte germane.

Aceşti condotieri vagabonzi proslăveau — cu glume cinice şi în mod sfidător — beţia şi tîlhăriile, însă, afară de acestea, şi îndemînarea în mînuirea armelor, ba chiar şi cîntatul la instrumentele muzicale.

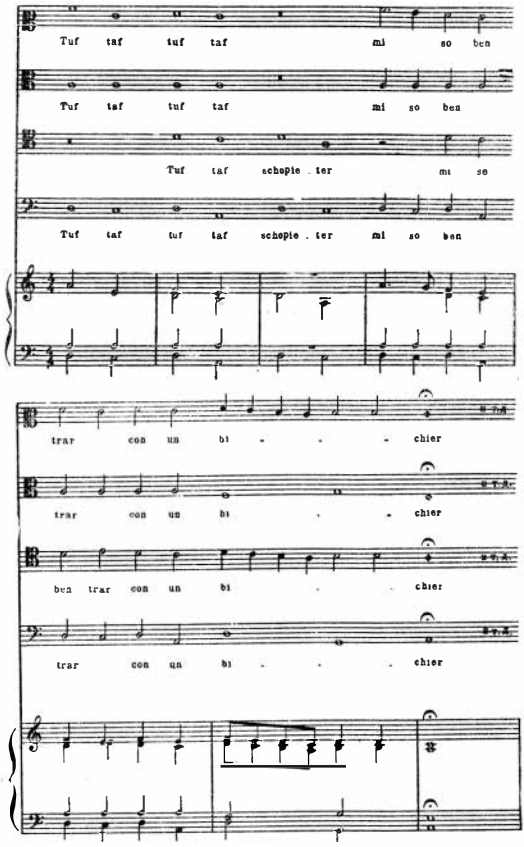
Chiar printre cele mai vechi cîntece de carnaval întîlnim un „Cîntec al germanilor".

Împărţirea *landsknecht*-ilor în trupe înarmate cu alebarde, cu suliţi, cu puşti, a servit ca pretext pentru cîntece în care erau lăudate toate aceste feluri de arme.

Apariţia cîntecelor *landsknecht*-ilor în viaţa muzicală a Florenţei este legată de faptul că Cosimo I Medici şi-a adus din Germania, în anul 1541, o gardă alcătuită din două sute de *landsknechti*.

Autorul unui cîntec de acest gen, scris la patru voci, a fost Obrecht.

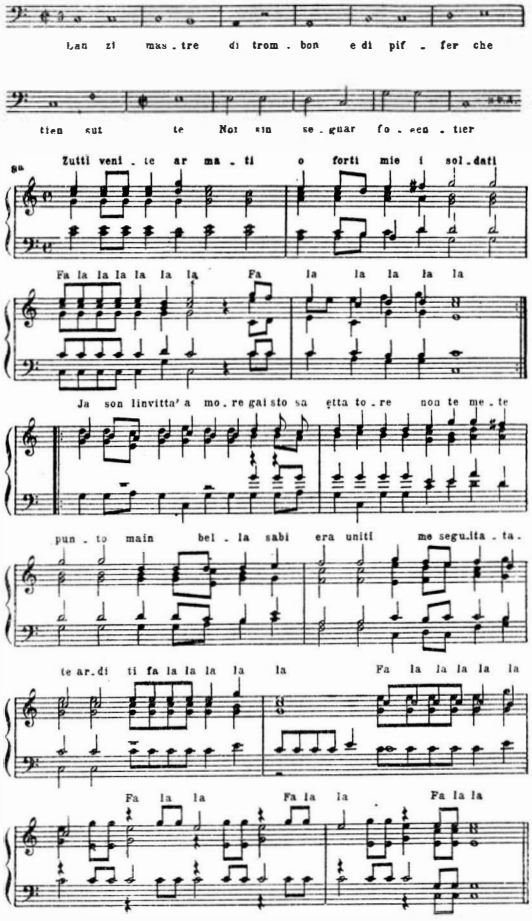
S-a păstrat un cîntec cu caracter satiric :



Pe plan muzical, cîntecele *landsknecht*-ilor se apropie de *villanellele napolitane* şi de *villotta* de tip omofonic de mai tîrziu, după cum se poate

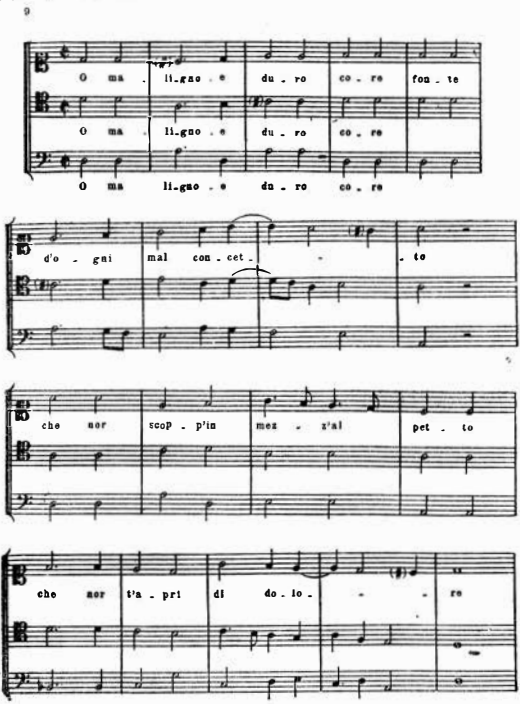
vedea din partida unei singure voci, păstrată pînă la noi (exemplul 8), precum și dintr-o piesă pe cinci voci (exemplul 8a).

8



V

Caracteristica generală de mai sus a cîntecelor de carnaval face uşor de înţeles motivul pentru care Lorenzo Medici, care căuta să cîştige popularitatea în rîndurile locuitorilor Florenţei, a încurajat dezvoltarea unui gen muzical-poetic în spirit popular, folosind în acest scop tocmai genul cîntecelor de carnaval :



Pe timpul lui Lorenzo se lărgeşte sfera subiectelor de carnaval şi se introduce factura pe patru voci cu melodia conducătoare la vocea superioară, în locul celor trei voci ale cîntecelor de carnaval arhaice ; melodia capătă un caracter mai dezvoltat.

Această perfecţionare a laturii muzical-poetice a cîntecului de carnaval a dus la folosirea unor cîntăreţi mai experimentaţi şi mai numeroşi :

dacă în domeniul poeziei genul de carnaval a evoluat de la dialectul popular la limba literară, în domeniul muzical se remarcă tendința încetățenirii unor procedee mai abile, ajungîndu-se de fapt la folosirea manierei scriiturii madrigalului.

Se măresc și ansamblurile de interpreți. Contemporanii lui Lorenzo arată că cîntecele de carnaval au început să fie executate pe patru, opt, douăsprezece și chiar cincisprezece-șaisprezece voci. Este posibil ca unele partide să fi fost dublate și executate pe rînd, pentru această ipoteză pledînd caracterul de *dialog*, care este obișnuit încă de pe vremea cîntecelor arhaice.

Este importantă și prezența unui acompaniament muzical : aici se poate vorbi de întregi orchestre, cuprinzînd lăute de tot felul (mergînd pînă la chitarrone), rebecuri, bombarde, corni, trompete, tromboane, instrumente de tipul oboiului ș.a.*

Este semnificativ faptul că în aceste cîntece de carnaval perfecționate, de curte, se reliefa tot mai mult *rolul vocii superioare*, cu toată prezența celor șaisprezece voci despre care vorbesc contemporanii **. Mai departe, poate fi observată o tendință acordico-armonică și un ritm precis, care apropie astfel de cîntece de carnaval de genul *frottolei*.

Însă principala atenție a îndreptat-o Lorenzo Medici asupra laturii spectaculare a serbărilor de carnaval. El a introdus fastul „Triumfurilor" și al „Caleștilor" ***, organizînd serbări cu o mare pompă și prodigalitate, de obicei în timpul nopții, considerat mai propice pentru crearea iluziei în rîndurile spectatorilor și, totodată, pentru camuflarea inevitabilelor defecte în montare și interpretare.

În serbările de carnaval ale lui Medici, defilau pe străzi procesiuni înfățișînd zei din antichitate, eroi antici, alegorii de vicii și virtuți și, alături de acestea, treceau cortegii mascate alcătuite din membri ai breslelor profesionale și ai corporațiilor de meseriași ****.

Astfel arăta punerea în scenă a cîntecelor de carnaval.

În această ambianță a luat naștere, la începutul secolului XVI, și *frottola*, atît de populară de-a lungul aproape întregului secol XVI — gen extrem de flexibil, permițînd folosirea a diferite varietăți de versuri, de la *rispetto* pînă la *oda* în dialect popular.

Textul acestor frottole florentine începea de obicei cu exclamația caracteristică : „Noi sîntem !" *(Noi siamo)*. Astfel se recomandau spectatorilor reprezentații corporațiilor de meseriași, această trăsătură constituind și ea o continuare a cîntecelor arhaice de carnaval.

---

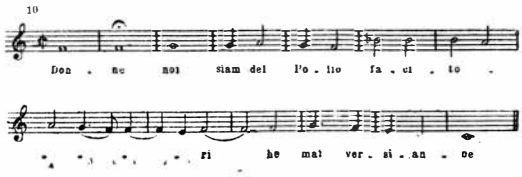
* Instrumentele dublau partidele vocale, iar instrumeniștii, împreună cu cîntăreții, ședeau în care.

** Această trăsătură poate fi urmărită pînă în *laude*, în care vocea superioară este cea mai expresivă : aceasta se remarcă, de exemplu, într-o *laudă* pe trei voci pe un text de Lorenzo Medici.

*** „Triumfurile" și „Caleștile" erau spectacole laice festive : ele erau niște mascarade extrem de somptuoase. Ele trebuiau să-i uimească pe spectatori prin fastul lor și înfățișau zeități din mitologie și virtuți alegorice.

**** Lorenzo a păstrat și a amplificat această particularitate a serbărilor arhaice de carnaval, mărind numărul profesiunilor și al meseriilor reprezentate ; însă alături de acestea, în cîntecele de carnaval ale curții se întîlnesc și subiecte mai pretențioase, — de exemplu, figurile a trei principese florentine, sub înfățișarea Junonei, a Minervei și a Venerei, cărora poetul le înmînează daruri.

Ca exemplu, citãm melodia producãtorilor de ulei :



Treptat, cîntecele de carnaval se transformă într-un fel de *intermezzo*-uri cîntate sau scene *teatralizate*, executate de cor cu ocazia unor serbări, însă păstrînd particularităţile iniţiale ale textului şi muzicii.

Astfel, în *frottolele* de carnaval se intercalează chemări şi glume, cu care cei ce cîntă îşi laudă meseria sau marfa.

Aşadar, *frottola* de carnaval oglindeşte de fapt, pe de o parte, activitatea din pieţe şi din bîlciurile de la marginea oraşelor, iar pe de altă parte, ea păstrează elementele dramatice şi de parodie ale cîntecelor de carnaval din vremea lui Lorenzo Medici, elemente ce le întîlnim mai tîrziu în *commedia dell'arte* la Neapole, Bologna şi Veneţia.

Imaginile alegorice şi tonul moralizator al „Triumfurilor" şi „Caleştilor" apar uneori şi în *frottola* de carnaval. Aici, ele se îmbină cu expresivitatea lirică a madrigalelor, care la rîndul lor sînt parodiate în *villanellele* napolitane.

În timp ce *frottolele* publicate în cunoscutele culegeri ale lui Petrucci din Veneţia se remarcă printr-o structură simetrică, relativ severă, *frottolele* florentine de carnaval sînt caracterizate printr-o mare elasticitate şi libertate a structurii. Şi în ele se vădeşte aceeaşi tendinţă de substituire a polifoniei prin armonie, cu utilizarea episodică a figuraţiilor imitative. Această tendinţă se întîlneşte într-o mai mare măsură în cîntecele de carnaval, în timp ce în *frottole* predomină factura „notă contra notă", care contribuie la formarea unei facturi acordice în care nu intervine decît rar cîte un pasaj oarecare, executat de una din voci.

Aceste trăsături ale *frottolelor* florentine de carnaval explică popularitatea de care ele s-au bucurat pînă departe dincolo de hotarele Florenţei. Un contemporan scrie că „cuvintele şi cîntecele [acestor genuri] nu numai s-au răspîndit în întreaga Florenţă şi în alte oraşe italiene, dar erau trimise şi în Spania, Franţa, Germania, de către rude şi prieteni".

De asemenea, nu este de mirare că Savonarola, în predicile sale, care au produs o atît de puternică impresie asupra maselor largi din Florenţa şi care acuzau pompa şi strălucirea curţii florentine şi a claselor bogate şi îndemnau oamenii la căinţă — a fost nevoit că folosească, pentru textele sale religioase ce propovăduiau ascetismul, aceleaşi melodii ale cîntecelor laice de carnaval, cu scopul de a le spori popularitatea şi de a impresiona cît mai puternic masele de ascultători.

Aceasta este cauza înlocuirii foarte frecvente a textului cîntecelor de carnaval prin cuvinte ale unor *laude* religioase, exemple putînd fi găsite în paginile lucrării de faţă.

VI

Decadența cîntecelor de carnaval a început după primul deceniu al restaurării familiei Medici (1511).

Carnavalul florentin a pornit pe un drum nou: el a părăsit piețele și s-a retras în palate și grădini, ditirambii alegorici fiind înlocuiți cu slăvirea oficială a marelui duce și a curții acestuia.

Fetele nu mai cîntau în case și la serbări cîntece laice, ci numai imnuri și versete religioase. După delirul furios din zilele lui Savonarola, spiritul florentinilor nu mai era cel de pînă atunci.

Este adevărat că cercurile de la curte, mai ales tineretul, au încercat în unele cazuri — după cum aflăm din documentele literare — să reconstituie grupările de participanți la serbările de carnaval. De asemenea, s-a încercat din nou ca la aceste serbări să fie atrase masele largi ale populației orășenești. Însă amploarea de pînă atunci a carnavalului și strălucirea cîntecelor sale se pierduseră. Acum predomina genul literar-muzical mai abstract, mai convențional, al serbărilor de curte.

După primii ani ai secolului XVI, vechiul cîntec de carnaval, nefiind în stare să-și păstreze originalitatea, dispare treptat. Acele versuri care încă se întîlneau pe la jumătatea secolului XVI nu mai erau decît imitații tîrzii din anii de decadență ai carnavalului.

Sub vechile denumiri (mascaradă, triumf, cîntec de carnaval) se scriau acum madrigale erotice, toasturi și glorificări de curte, servind numai pentru amuzamentul aristocrației. Este caracteristic, de exemplu, faptul că reprezentații incluzînd *intermezzo*-uri — precursori ai spectacolului muzical-teatral de operă — erau organizate la palatul Pitti *numai pentru societatea aleasă*, în cinstea „luminației sale, marelui duce".

Peste tot, muzica avea caracter de *madrigal:* unele „Triumfuri" ale lui Strozzi erau madrigale în adevărata accepțiune a cuvîntului (fiind și numite astfel).

Totodată se remarcă un fenomen semnificativ. Cîntecele de carnaval — și numeroase alte genuri laice ale muzicii italiene — au vădit, de-a lungul evoluției lor istorice, tendințe de dramatizare; aceste tendințe se intensifică progresiv, de la vechea *caccie* a secolului XIV, capricioasă și pitorească, la *villotta* dialogată pe patru voci și parăzile și triumfurile solemne, spectaculoase, ce însoțeau cîntecele de carnaval, iar de la acestea, la comedia-madrigal, de la care Orazio Vecchi trece la prima melodramă a secolului XVII *.

Astfel, evoluția stilistică a muzicii de carnaval a dus, pe de o parte, la transformarea ei în muzică de madrigal și, pe de altă parte, la prefacerea ei într-un gen muzical-teatral, precursor imediat al operei italiene care, după cum se știe, a apărut tot aici, la Florența, în cercul lui Bardi, la sfîrșitul secolului XVI.

---

* Cîntecul de carnaval poseda, chiar și în forma sa inițială, o tendință ascunsă de a se transforma într-un spectacol specific, cu toate atributele reprezentației mimate și cu participarea unor personaje mascate.

Unii savanți italieni socot, nu fără temei, că *villanella* „Țărăncuța vine din grădina de zarzavat" este o piesă formată din cîntec, dans, alternări de semicoruri, de recitative; or, toate acestea reprezintă, de fapt, o teatralizare muzicală. Chiar și în vremi mai recente, executarea unei *villanelle* într-un dublu cerc de cîntăreți se desfășoară în modul următor: în centru stă un personaj mut, care este ținta glumelor și a înțepăturilor. Aceasta este, de fapt, prima strofă a *villanellelor*.

În popor s-a păstrat însă, ca o moștenire a vechilor tradiții religioase și de carnaval, obiceiul de a celebra unele sărbători prin dansuri și jocuri, care conservau trăsăturile arhaice ale cîntecelor de mai și ale primelor cîntece de carnaval.

După cum vedem, factura muzicală a cîntecelor de carnaval vădește trăsături ce ne sînt cunoscute și din alte genuri laice ale muzicii polifonice italiene din secolul XVI.

VII

Așadar, serbările de carnaval au fost extrem de importante pentru dezvoltarea ulterioară a artei muzicale și dintr-un alt punct de vedere : *punerea în scenă* fastuoasă, adesea fantastică, a procesiunilor, a pregătit terenul pentru dezvoltarea genurilor muzical-teatrale. La aceasta au conlucrat, pe de altă parte, și festivitățile de curte, care utilizau la rîndul lor diferite forme ale acestei teatralizări. S-au creat astfel premisele pentru apariția genului operei, legat în primul rînd de cultura umanistă și de activitatea muzicală din cercurile democratice ale Florenței.

Aici se ridică o întrebare, de care ne vom lovi și mai departe, în secțiunea „Cultura muzicală a Angliei", în capitolul „Shakespeare și muzica din vremea sa" : de ce s-a format opera în Italia, și anume la Florența, cînd condiții favorabile apariției ei au existat și în alte țări — în Franța și Anglia — dar n-au dus acolo la crearea genului operei ?

Pentru a răspunde la această întrebare, este important să stabilim ce anume era esențial — din punct de vedere componistic — pentru cristalizarea genului operei. Ni se pare că acest factor indispensabil era prezența unei desfășurări muzicale *neîntrerupte*, care putea fi realizată pe atunci numai cu ajutorul unui recitativ suplu, care să lege între ele diferitele numere muzicale (coruri, dansuri, *arioso*-uri solistice etc.).

Această curgere neîntreruptă a muzicii se putea obține numai conferindu-se un caracter determinat acțiunii scenice : aceasta trebuia să fie destul de statică, aproape fără mișcări vii pe scena teatrului ; subiectul trebuia să fie alegoric, iar personajele depărtate de contemporaneitate trebuiau să-și exprime prolix sentimentele în partide ce-și trăgeau originea din madrigalul dramatizat, de factura omofonică. Aceasta din cauză că mijloacele muzicale din acea vreme încă nu permiteau să se pună pe muzică „neîntrerupt", de la început pînă la sfîrșit, o comedie realistă sau o dramă de tip shakespearian. Pentru o asemenea dramă, în Italia nici nu exista un teren propice și lipseau premisele sociale necesare.

Care genuri teatrale au predominat în Italia de-a lungul secolelor XIV—XVI ? În secolul XIV mai era încă răspîndită drama liturgică ; în secolul XV s-au dezvoltat așa-numitele reprezentații sacre *(Sacre representazioni)* — varietate italiană a misterelor. Succesul genului misterelor este confirmat prin faptul că și umaniștii îl ilustrează pentru crearea unor lucrări în stil antic : așa este, de exemplu, *Legenda lui Orfeu* de Poliziano. Genul tragediei nu s-a bucurat de popularitate în Italia, întrucît autorii de tragedii s-au mulțumit să imite modelele clasice și nu au produs nimic original. În sfîrșit, apare drama pastorală, care a reînviat genul, căzut pentru o vreme în desuetudine, al pastoralei dramatizate din secolul XV

(*Arcadia* de Sannazzaro, *Aminto* de Torquato Tasso, *Păstorul fidel* de Guarini).

Aceste genuri au contribuit într-o mare măsură la apariția acelei desfășurări muzicale neîntrerupte care, după cum am văzut, a fost o condiție esențială a cristalizării genului operei.

Dar și în domeniul muzical propriu-zis, Italia poseda resursele necesare apariției operei, resurse ce lipseau, în acea perioadă, în celelalte țări. Într-adevăr, umanistul francez Baïf și adepții acestuia, care au trasat drumul creării operei, s-au lăsat seduși de estetica antichității, din care cauză au procedat în mod cît se poate de abstract și raționalist : acea *musique mesurée* inventată de ei era complet ruptă de viața practică, mutila metrul versului francez și ducea la crearea unor construcții melodice artificiale și lipsite de viață. Or, pentru ca recitativul să poată deveni efectiv pivotul care face din întregul spectacol dramatic un tot unic, el trebuie să fie suficient de suplu și să folosească atît melodica populară, cît și resursele bel canto-ului de virtuozitate, ale cărui începuturi datează tot din perioada apariției operei.

Toate aceste posibilități se aflau la dispoziția umaniștilor italieni, în primul rînd a celor florentini. Cel mai strălucit exemplu îl constituie „camerata florentină", în cadrul căreia s-a închegat genul operei.

Membrii „cameratei" nu se împărtășeau numai din estetica antichității : între ei se numărau și *muzicieni cu practică* și cîntăreți profesioniști, cum era de exemplu Caccini, vestit pentru școala sa vocală și pentru realizările sale din domeniul predării canto-ului [38]. Tocmai de aceea, membrii „cameratei" au reușit să creeze un *Stile rappresentativo*, care nu era altceva decît un recitativ expresiv, dramatizat, compensînd într-o oarecare măsură lipsa unei acțiuni vii pe scena teatrului. În ultima instanță, opera Renașterii nu era un gen muzical-teatral în deplina accepțiune a cuvîntului ; în multe privințe ea era doar un „concert costumat" (conținînd, ce e drept, numere corale, dansuri, dialoguri ș.a.) ; dar numai o operă *de acest fel* își putea face pe atunci apariția, cu oarecare șanse de viabilitate.

Un astfel de gen nu se putea în nici un caz închega în condițiile Renașterii engleze, care a adus la cel mai înalt grad de dezvoltare teatrul realist, cu o acțiune ce se desfășura rapid. Acest teatru nu se putea împăca de fel cu caracterul static și convențional al declamației melodice : el folosea muzica doar ca un mijloc auxiliar. Pe de altă parte, paralel cu teatrul, a ajuns la înflorire genul rafinat de curte al „Măștilor", lipsit de șansa de a se transforma într-o reprezentație muzical-teatrală în adevărata accepțiune a cuvîntului, înzestrată cu o linie unică a desfășurării muzicale continui. Iată pentru ce Anglia din epoca Renașterii l-a produs pe Shakespeare, dar nu a fost capabilă să creeze opera ; în schimb, Italia a dat opera, dar n-a fost în stare să făurească o dramă realistă, vie.

Acestea sînt premisele apariției operei, a cărei analiză mai detaliată nu face parte din materialul volumului de față.

LAUDELE, FROTTOLELE ŞI VILLANELLELE

1

Studiul vieţii muzicale a maselor largi din Italia este una din problemele cele mai dificile pentru cercetător, din cauza numărului extrem de mic de surse muzicale publicate.

Dacă lucrurile stau aşa chiar şi în ceea ce priveşte arta muzicală contemporană a Italiei, cu atît mai reduse sînt posibilităţile studierii muzicii populare italiene din trecutul depărtat.

Este adevărat că materialele literare care ni s-au păstrat în număr mare prezintă date şi detalii extrem de variate, în legătură cu activitatea muzicală din diferite pături ale societăţii italiene din epoca Renaşterii. Este greu de găsit o nuvelă, un jurnal sau o colecţie de scrisori, unde să nu fie vorba şi de muzică.

Este însă aproape imposibil de a confirma aceste numeroase mărturii ale contemporanilor cu ajutorul unui material muzical concret. La rarele cercetări serioase efectuate mai de mult în acest domeniu nu s-au adăugat decît extrem de puţine lucrări noi, conţinînd reproducerea în facsimil şi descifrarea unor genuri muzicale ca *laudele* pe una sau mai multe voci, *frottolele,* cîntecele de carnaval. Trebuie subliniat preţiosul aport al muzicologiei sovietice în această problemă : ne referim la lucrările remarcabilului muzicolog sovietic M. V. Ivanov-Boreţki, care a realizat numeroase descifrări interesante ale unor *frottole* şi ale altor genuri înrudite, păstrate în manuscrise italiene din secolul XVI, şi a consacrat genurilor democratice italiene cîteva articole şi studii. Pe baza acestui material şi a informaţiilor istorico-culturale în legătură cu viaţa socială şi artistică a Italiei, vom încerca să facem lumină în acest domeniu, foarte important pentru elucidarea particularităţilor culturii muzicale naţionale italiene din epoca de care ne ocupăm.

Este natural că trebuie să ne oprim atenţia în primul rînd asupra *laudelor* — lucrări muzical-poetice cu caracter popular, executate mai ales în dialecte populare locale : aceasta este, pînă în momentul de faţă,

unica sursă care ne permite să facem o incursiune în domeniul muzicii populare dintr-o perioadă foarte depărtată, și anume începînd din secolul XIII.

II

În Italia, *laudele* au fost, poate, cel mai răspîndit gen al muzicii populare de masă, în acea epocă.

Ele răsunau în procesiuni, în mulțimea de pelerini, în piețe. Ele erau cîntate și în viața de familie, și în „frății de laudiști" special organizate în acest scop : acestea erau conduse de un așa-numit „căpitan" și se întruneau regulat pentru executarea *laudelor*. „Frății de laudiști" luaseră ființă în toate marile centre italiene : mai ales la Florența (unde existau cel puțin două familii de acest fel), dar și la Roma, Veneția, Bologna, Pistoia, Perugia, Assisi, Cortona, Sienna, Pesaro, Bergamo, Arezzo, Borgo, Urbino...

Ca apartenență socială, membrii fraților de laudiști erau, în majoritatea lor, mici meseriași.

Autorii textelor erau reprezentanți ai profesiunilor celor mai diferite : notari, chirurgi, bijutieri, profesori de drept canonic ; între autorii de texte se numărau și mulți membri ai clerului — de exemplu, Savonarola. Trebuie menționați și unii reprezentanți ai aristocrației, membri ai caselor guvernante : e destul să numim pe Lorenzo Medici, pe mama sa Lucrezia și pe nepoții săi. Această activitate a cercurilor conducătoare constituia uneodată o tentativă de a-și atrage păturile democratice orășenești.

Pentru laudiști se organizau școli speciale de cînt duminicale, la care predau „profesori de cînt religios" *(Insegnatori di laude)* ; inițial erau cîte patru profesori, însă începînd din secolul XIV numărul lor s-a redus la doi.

Nu este așadar de mirare că notările *laudelor* au fost cele care ni s-au păstrat în cel mai mare număr, începînd cu jumătatea secolului XIII, caracterul însuși al notațiilor și volumul acestor documente permițînd să se presupună că aceste lucrări erau executate coral la unison de un grup numeros de laudiști, condus de un regent. Ni s-au păstrat trei codexuri de *laude* din perioada de început a dezvoltării acestui gen : două florentine și unul din Cortona — un mic orășel de la hotarul dintre Toscana și Umbria (să nu uităm că Umbria a oferit din cele mai vechi timpuri un teren propice pentru apariția și dezvoltarea primelor mișcări religioase populare). Materialul cel mai arhaic este conținut în manuscrisul din Cortona (care cuprinde 46 de melodii) ; acest manuscris datează — după cum reiese din cercetările cele mai recente — cam de la jumătatea secolului XIII. Codexurile florentine sînt din secolul XIV ; pentru istoriograful muzical prezintă interes mai ales unul dintre ele, cuprinzînd 89 de cîntece, *dintre care zece coincid, atît ca text, cît și ca melodie, cu manuscrisul din Cortona.*

Cu toată componența socială pestriță a colectivului de autori și interpreți — majoritatea făcînd însă parte din păturile democratice ale popu-

laţiei Italiei — pot fi identificate unele trăsături comune ale textelor şi melodiilor *laudelor* din diferitele manuscrise.

Cu tot caracterul religios al textului *laudelor,* conţinutul şi sfera lor de imagini erau de obicei legate de sentimentele şi interesele reale, manifestate în viaţa de toate zilele, ale oamenilor simpli din acea vreme.

Este caracteristic faptul că, adesea, stări de spirit în aparenţă religioase iau de fapt în *laude* forma unor sentimente şi pasiuni absolut pămîntene. Iată unul din numeroasele exemple: „Inima mi se topeşte ca gheaţa pe foc, atunci cînd îl îmbrăţişez pătimaş pe Domnul meu...".

Trebuie subliniat în mod deosebit caracterul uneori satiric al textului *laudelor,* care demascau viciile şi mai ales lăcomia cardinalilor şi a altor reprezentanţi ai bisericii dominante, stăpîniţi de setea de avuţii. Laudiştii nu-l cruţau nici pe papă: „Tu, papă, pare-se, ai lăsat ruşinea de o parte... la tine peste tot se comit jafuri... tu semeni vrajbă între fraţi. Pe unul îl strîngi de grumaz, pe altul îl ameninţi cu cuţitul..." — glăsuieşte textul uneia din *laude.*

Adesea, în *laude* erau incluse versuri întregi de cîntece laice, uneori cu oarecare modificări de text, cu introducerea unor nume şi termeni biblici. Astfel, sub un înveliş religios se ascundea adesea un conţinut laic, uneori de-a dreptul anticlerical.

Acest fapt era evident în muzică. E destul să spunem că multe laude, aşa cum este menţionat în culegerile vechi, se cîntau pe melodii de cîntece populare vesele de dragoste. În acest mod se realiza spontaneitatea, viabilitatea, accesibilitatea acestor cîntări. Erau folosite melodiile populare, de largă circulaţie în practica muzicală a oamenilor simpli.

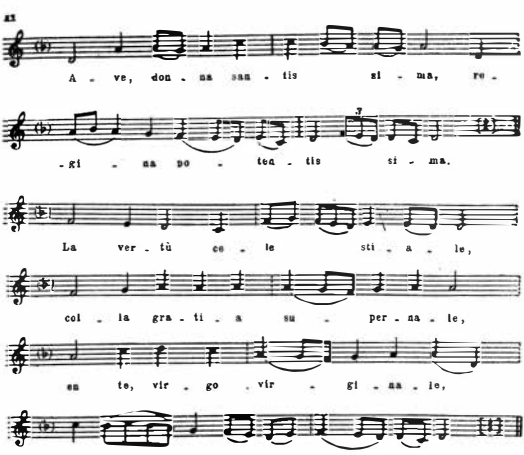
Exemple ale unei astfel de utilizări a melodiilor populare — procedeu tipic şi pentru alte ţări — se întîlnesc şi în cele mai vechi laude italiene. Pentru *laude* erau folosite cîntece de stradă; au fost transformate în *laude* un cîntec al coşarilor şi melodia unei balade, al cărei text îl găsim la Lorenzo Medici şi Poliziano. În manuscrise şi în culegerile tipărite de *laude,* alături de texte erau uneori date indicaţii *pe ce motive populare trebuiau cîntate* respectivele texte. Astfel, mai multe laude erau cîntate pe melodia cunoscutului „cîntec de mai" *Ben venga maggio (Fie bine venită luna mai),* iar altele, pe melodia cîntecului de carnaval *Ferri vecchi, rami vecchi (Fiare vechi, arămuri vechi).*

Însă chiar şi în cazurile cînd muzica era compusă de autor special pentru un text religios dat, melodia prezenta intonaţii de cîntec popular şi se apropia ca factură şi caracter de melodica populară. Drept rezultat, *laudele* abundă în imagini muzical-poetice apropiate de viaţă, reflectă gîndurile şi sentimentele oamenilor simpli, dar pe alocuri mai păstrează încă amprenta tradiţiilor religioase multiseculare. Deşi melodiile lor — în majoritatea cazurilor simple şi sincere — mai sună pe alocuri afectat şi retoric sau sînt supraîncărcate de ornamente, totuşi rolul democratic şi importanţa *laudelor* sînt incontestabile.

O trăsătură a *laudelor* este şi caracterul strofic, specific cîntecelor populare (numai în rare cazuri unele versuri ale textului erau intonate pe un motiv nou). De obicei, melodia *laudelor* reflecta structura metrică a strofelor, mergîndu-se pînă acolo că sfîrşitul versurilor era marcat printr-o

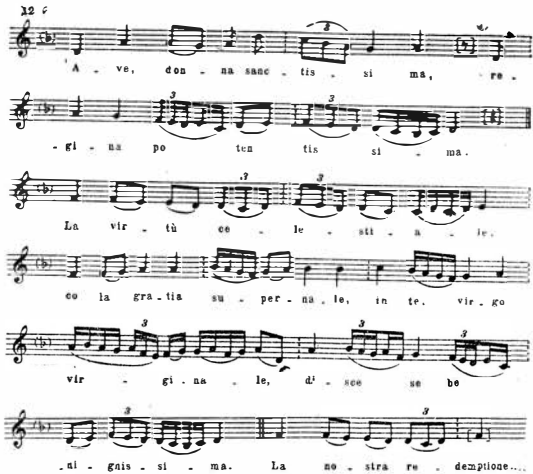
terminație muzicală. Melodiile erau în majoritatea cazurilor pline de prospețime și culoare. Adesea cîntau pe rînd solistul și corul, cu aplicarea caracteristică a principiului „încadrării" (repetarea la sfîrșitul *laudei* a reprizei corale care preceda melodia principală executată de către solist ; aceasta era alcătuită din *piedi*, care se cîntau de două ori, și o *volta* finală ; venea apoi refrenul, adesea coral). Uneori însă acești *piedi* pari erau repetați sub formă de variațiuni ; cu trecerea timpului, au început să joace un rol tot mai important ornamentațiile melismatice.

În această privință, este foarte instructivă confruntarea a două din culegerile manuscrise de *laude* păstrate pînă la noi : cea mai veche dintre ele — și anume manuscrisul din Cortona (jumătatea secolului XIII) și unul din manuscrisele florentine (secolul IV). Friedrich Ludwig, într-un articol al său inclus în *Manualul de istoria muzicii* editat de Guido Adler [39], compară între ele două melodii cu totul diferite, luate din cele două culegeri, dar avînd același text *(lauda* de crăciun *Gloria in cielo, pace in terra).* După părerea noastră însă, e mai util să confruntăm notarea — conținută în aceleași două culegeri — a unor melodii aproape *identice*, pe același text (v. exemplele 11, 12).



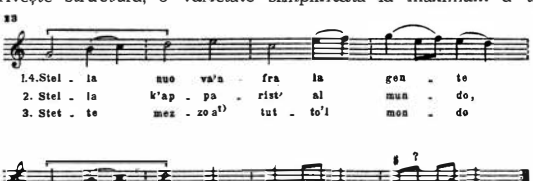
Melodia din manuscrisul cortonez (exemplul 11) este lipsită de ornamente complicate și se remarcă prin simplitate și plasticitate. Aceeași melodie pe același text, așa cum o întîlnim în manuscrisul florentin (exemplul 12), prezintă deosebiri esențiale : aici apare o melismatică destul de

bogată, care merge în șaisprezecimi și presupune o excelentă stăpînire a resurselor vocale :



Confruntînd alte melodii pe același text, descoperim în ele trăsături comune *.

Dacă în manuscrisul din Cortona numeroase melodii reprezintă, în ce privește structura, o varietate simplificată la maximum a tipului



* Așa sînt melodiile pe textele : *Ave donna santissima, Da ciel venne messo novello, Altissima luce col grande splendore, Regina sovrana de gran pietade, Cristo è nato, Onne homo ad alta voce, Jesu Christo glorioso* etc. De altfel, și în manuscrisul florentin se întîlnesc melodii concise, uneori la fel de simple și sobre ca și în manuscrisul din Cortona, însă astfel de melodii se află aici în minoritate.

virelai-ului în care era de fapt pusă pe muzică numai *ripresa* *, — în schimb structura melodiilor din manuscrisul florentin este mai complexă (v. exemplul 13). Alături de tipul *virelai-ului* se întîlnește și tipul baladei ; în cazurile cînd în manuscrisul florentin apare un text nou, el are adesea un caracter pretențios (în calitate de exemplu, este suficient să menționăm că Lorenzo cel „plăcut lui dumnezeu" este comparat cu o „floare înmiresmată" !) Unele ornamente ajung să fie formate din șapte sau chiar opt note pentru o silabă.

Este foarte probabil că manuscrisul florentin conține melodii de *laude*, care au luat naștere în rîndurile cu o cultură muzicală mai ridicată, formate din laudiști care ajunseseră la o destul de înaltă îndeminare a interpretării vocale.

Însă atît melodiile din culegerea florentină, cît și melodiile compuse mai tîrziu — pînă în anul 1400 — care s-au păstrat pînă la noi, posedă o factură exclusiv *monodică*.

De aceea, au constituit o surpriză descoperirea și republicarea a două culegeri de *laude* editate de Petrucci în anii 1507 și 1508 (cu includerea cîtorva piese analoge).

Aceste *laude* au o factură polifonică *pe patru voci*, destul de desăvîrșită. Într-adevăr, ele reprezintă un progres enorm. Nu există îndoieli că apariția, la începutul secolului XVI, a unor *laude* pe patru voci, de o factură atît de elaborată, presupune o pregătire îndelungată în domeniul creării *laudelor* polifonice. Au fost descoperite o serie de manuscrise care ne oferă posibilitatea de a umple, măcar într-o anumită măsură, acest gol dintre secolele XIV și XVI.

III

Ne referim la manuscrisele aflate la biblioteca universității din Bologna, la British Museum, la Vatican și, în special, manuscrisul Marciana din Veneția. Acest din urmă manuscris conține un număr destul de mare de *laude* de la *jumătatea și sfîrșitul secolului XV*. Numele autorilor muzicii nu sînt menționate nicăieri, însă atrage cu atît mai mult atenția însemnarea de pe manuscris, din care rezultă că autor a fost un oarecare călugăr cerșetor, ce a folosit, pe cît se pare, materialul unor cîntece populare *noi*, răspîndite în popor — fapt ce se poate deduce din cuvintele : *novas vulgaresque laudes* **. Notările a cinci din *laudele* descoperite sînt scrise *la două voci*, vădind mîna unui compozitor destul de abil, care cunoștea maniera componistică a generației lui Dufay.

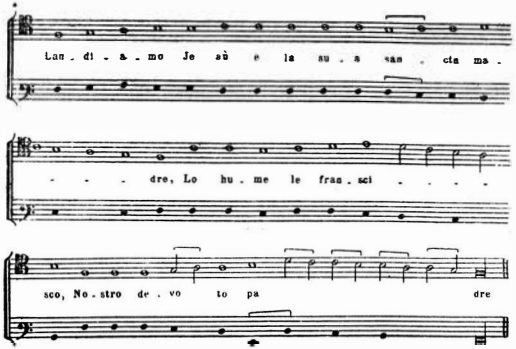
În suprapunerea vocilor apar elemente de *faux-bourdon*, în cadențe se remarcă preferința pentru disonanțe sincopate la vocea superioară, în timp ce vocea inferioară coboară din treaptă în treaptă pînă la tonică. Atrag atenția elementele de declamație silabică : sub fiecare notă se află

* Un asemenea exemplu este citat de Ludwig în articolul menționat mai sus ; în manuscrisul din Cortona există patru melodii de acest fel.

** *Laude noi și populare*. Faptul că un călugăr franciscan cunoștea ultimele realizări ale școlii franco-burgunde nu trebuie să ne mire, întrucît în ordinul franciscanilor intrau pe atunci mulți reprezentanți ai claselor culte, cunoscînd uneori la perfecție limba franceză și, poate, și melodiile franco-burgunde. Cel mai bun exemplu îl constituie însuși Francesco d'Assisi (întemeietorul ordinului franciscanilor. — N. trad.), care, după cum rezultă din mărturia contemporanilor, obișnuia să cînte cîntece franceze.

cîte o singură silabă a textului, cu excepția motivului final cu caracter de jubilație și a două pasaje analoge din mijlocul melodiei.

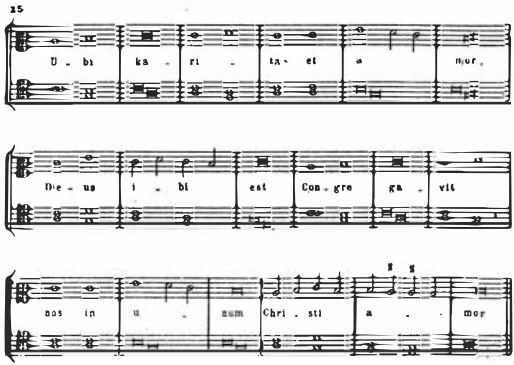
Dar cel mai mare interes îl prezintă partea a doua a acestui manuscris, unde, spre deosebire de *laudele* din prima parte, se întîlnesc *laude* pe două voci, care prezintă trăsături foarte interesante, împrumutate, după toate probabilitățile, din *polifonia populară;* în unele dintre ele notația mensurală lipsește, iar în altele este utilizată o varietate simplificată a acestei notații. Unele laude pe două voci se remarcă printr-o desfășurare a melodiei cu caracter de improvizație, iar în structura lor se pot identifica *elemente ale eterofoniei.* Raportul dintre voci amintește primul stadiu al polifoniei franceze organale: la început, ambele voci sînt la unison, apoi se trece treptat la cîntatul pe două voci, iar la sfîrșit se revine la unison; ritmul ori nu este indicat de loc, ori este indicat doar convențional (v. exemplul 14).



În ce privește conducerea vocilor, este caracteristică *prezența paralelismelor de cvintă,* fapt care confirmă la rîndul său caracterul popular al acestei polifonii. Paralelismele de cvintă sînt extrem de caracteristice pentru cele mai vechi notări de lucrări polifonice din întreg apusul Europei, iar în Italia ele joacă un rol deosebit de important în *villanellele* din secolul XVI, ceea ce constituie o dovadă indirectă a viabilității acestor tradiții ale polifoniei în masele populare.

Pe o treaptă mai înaltă de dezvoltare a polifoniei timpurii se situează o *laudă* pe trei voci dintr-un manuscris descoperit la Brescia, laudă publicată în articolul introductiv la culegerea de *laude* polifonice editată de Jeppesen: aici notația mensurală este utilizată normal, consonanțele rezultate din suprapunerea vocilor sînt mai variate, un rol important este jucat de *mișcarea contrară* a vocilor; în încheiere se remarcă o disonanță subliniată intenționat printr-o sincopă*:

* Acest exemplu datează de la *sfîrșitul secolului XV* și aparține, probabil, unui autor cult, care poseda o bună pregătire profesională, dar care a utilizat o factură polifonică larg răspîndită în cercurile neprofesioniste.



Este foarte probabil că în fața noastră se află un model al polifoniei italiene timpurii, care vădea tendința de a evolua spre factura armonică, lucru atît de caracteristic pentru cultura muzicală *populară* din epoca Renașterii. Această împrejurare confirmă o dată mai mult legătura dintre polifonia populară și polifonia lui Palestrina și a altor mari maeștri ai polifoniei vocale (Constanzo Festa, Animuccia, d'Ana ș.a.), la care factura acordică, apropiată uneori de polifonia armonică, ocupă un loc mult mai important decît la reprezentanții școlii polifonice franco-flamande.

Aceasta ne explică faptul că, la hotarul dintre secolele XV și XVI, a putut să apară acea polifonie relativ liberă și dezvoltată, pe care o întîlnim în cele două culegeri de *laude* polifonice editate de Petrucci.

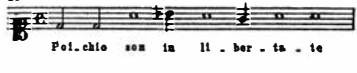
În ce privește factura, aceste *laude* tind spre omofonie; de regulă, în ele nu se întîlnesc imitații și nici procedee contrapunctice complicate (imitația apare extrem de sporadic și se situează pe ultimul plan, lucru care va fi caracteristic și pentru *frottole*).

Predomină scriitura la patru voci. Vocea superioară este aproape totdeauna vocea melodică conducătoare : numai în mod excepțional *cantus firmus*-ul este încredințat tenorului sau unei alte voci. Alto, tenorul și basul îndeplinesc numai o funcție ajutătoare, „susținînd" vocea superioară, fapt care ne permite, într-o serie de cazuri, să vorbim despre o „armonizare" propriu-zisă a vocii de sopran prin adăugarea celorlalte trei voci.

Este semnificativ faptul că această factură omofonico-armonică, cu prioritatea vocii superioare, s-a fixat în *laudele* italiene încă la sfîrșitul secolului XV, pe cît se pare independent de mișcarea Reformei, în condițiile căreia au apărut în muzică trăsături analoge cîteva decenii mai tîrziu. În cazul de față este vorba, după părerea noastră, de apariția spontană, în sînul culturii muzicale umaniste din Italia, a unei facturi polifonice apropiate de cea a țărilor în care s-a dezvoltat protestantismul.

Melodia *laudelor* abundă în motive caracteristice, care se întîlnesc în muzica populară şi la compozitorii perioadei premergătoare, inclusiv la unii maeştri polifonişti importanţi.

Aşa sînt motivele grupate în exemplul 17 : ele prezintă înrudiri nu numai cu creaţia lui Josquin şi a altor compozitori franco-flamanzi, ci şi cu intonaţiile caracteristice ale coralului gregorian :



Caracterul activ, însufleţit, al intonaţiilor de cîntec popular care se întîlneşte în *laude* este legat adesea de desfăşurarea în secvenţe a melodiei, care permite să se realizeze o dezvoltare melodică, păstrîndu-se în acelaşi timp imaginea muzicală de bază.

Legătura dintre melodie şi text adaugă stilului muzical şi alte trăsături, pe lîngă cele cuprinse în caracterizarea de mai sus. Într-adevăr, se remarcă o intonare extrem de atentă, de „îngrijită", a textului. De aici preferinţa acordată intonării silabice : la pronunţarea clară a fiecărui cuvînt contribuie faptul că fiecare silabă este intonată pe un singur sunet. *Se pare că aici îşi are rădăcinile reforma efectuată de Palestrina şi de contemporanii acestuia, care nu au făcut decît să fixeze în creaţia lor ceea ce fusese de mult pregătit şi cristalizat în polifonia populară.* Astfel, şi aici, ca şi în multe alte cazuri, Palestrina nu a făcut decît să-şi însuşească simplitatea înţeleaptă a intonării cîntecelor populare, cărora el le-a acordat, incontestabil, o mare atenţie. Să ne amintim cum îşi alege Rafael, dintre ţărăncile frumoase, modele potrivite pentru madonele sale !

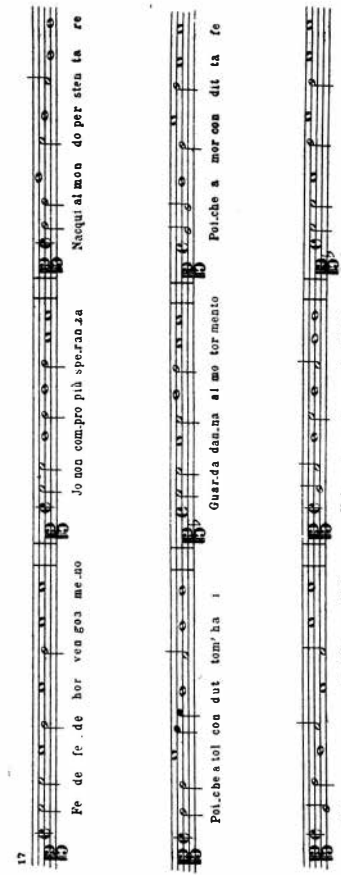
În alte cazuri, melodia *laudelor,* fără a-şi pierde dezvoltarea muzicală organică, căpăta un caracter aproape declamativ, intonînd textul în mod suplu şi expresiv, trăsătură care va fi şi ea atît de tipică pentru Palestrina.

Apropierea *laudelor* pe care le-am luat ca exemplu, de melodiile şi intonaţiile răspîndite în popor, se remarcă nu numai în ce priveşte trăsăturile facturii lor muzicale : sînt evidente şi împrumuturile directe făcute din cîntece laice, erotice, uneori din cîntece de carnaval. *

Totuşi, ar fi o eroare să afirmăm că există o identitate completă între muzica *laudelor* şi cea a genurilor populare laice. Caracterul religios al textului *laudelor* îşi punea de obicei amprenta şi asupra laturii lor muzicale. În laude, melodia are o curgere mai lentă — în durate mai mari — decît în cîntecele populare laice.

Caracterul însuşi al execuţiei era mai reţinut, deşi trebuie avut în vedere că, în ce priveşte vioiciunea şi naturaleţea execuţiei, *laudele* se deosebeau fundamental de solemna muzică oficială de cult şi se apropiau de practica muzicală a cîntecelor populare laice — în special de caracterul

* Este incontestabil *caracterul popular al melodiei folosite la tenor* în *lauda* lui Innocenzo Dammon (v. exemplul 18) şi vocea superioară a *laudei Cum autem venissem* (v. exemplul 19). Ambele laude oferă totodată şi o ilustrare a caracterului acestui gen la începutul secolului XVI.[40]

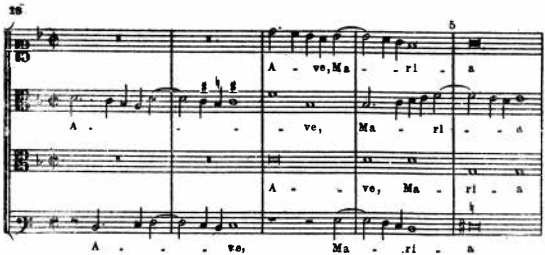


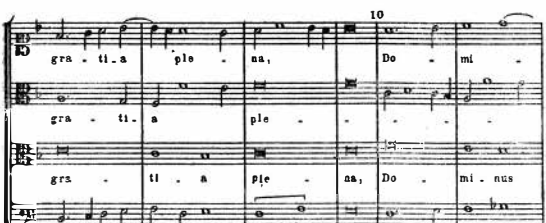
execuției și, într-o oarecare măsură, și de factura muzicală a *frottolelor*.

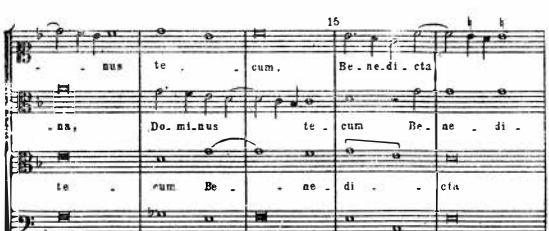
Apropierea dintre *laudele* și *frottolele* caracteristice pentru viața muzicală a Italiei Renașterii ni se pare deosebit de semnificativă. Și într-un caz și în celălalt este incontestabilă existența unor izvoare comune, în tezaurul nesecat al creației de cîntece populare. Și dacă nu posedăm la ora actuală documente cu notații exacte ale acesteia din urmă, avem cel puțin în *laude* și *frottole* o oglindă fidelă a principalelor trăsături stilistice ale muzicii populare, a spiritului și caracterului acesteia. Acest fapt permite ca, prin introducerea corectivelor necesare (ținîndu-se cont de specificul vieții muzicale italiene) să reconstituim multe trăsături esențiale ale culturii muzicale italiene pe cale de închegare, din timpul Renașterii.

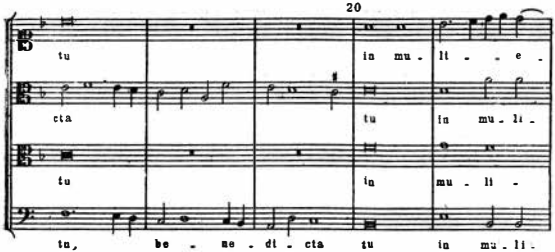
Acesta este drumul urmat de *laude* de-a lungul a aproape trei sute de ani. Putem urmări transformarea laudelor arhaice monodice din secolul XIII, cu structură extrem de simplă (manuscrisul din Cortona) în melodiile mai evoluate, însă tot monodice, din secolul XIV (manuscrisul florentin) și formarea *laudelor* polifonice — mai întîi pe două și trei voci (în secolul XV), pînă la apariția *laudelor* pe patru voci, la începutul secolului XVI.

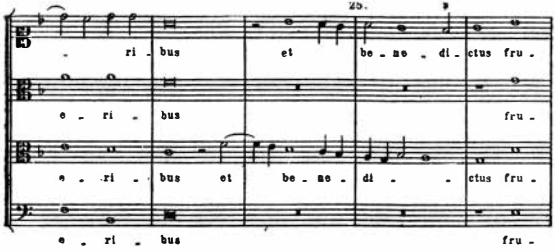
Acest drum urmat de *laude* în dezvoltarea lor progresivă, reflectă fără îndoială — fie și indirect — schimbările survenite în însăși practica muzicală populară a Italiei.

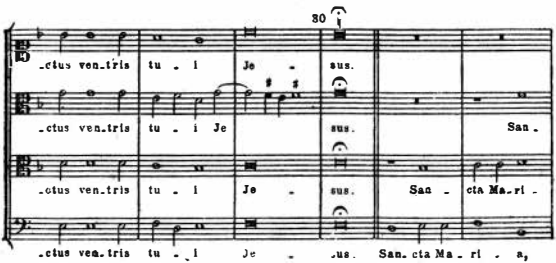

A - ve, Ma - ri - a
A . . . ve, Ma - ri - a
A - ve, Ma - ri - a
A . . . ve, Ma - ri - a

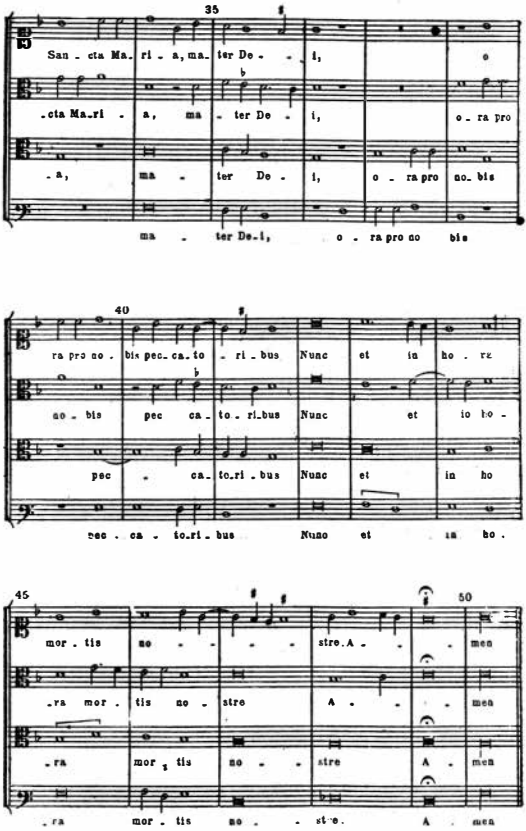

gra - ti - a ple - na, Do - mi -
gra - ti - a ple - . . . .
gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus
gra ti - a ple - na, Do mi - nus


- nus te - cum, Be - ne - di - cta
- na, Do - mi - nus te - cum Be - ne - di -
te - cum Be - ne - di - cta
te cum. Be - ne - di - cta


20
tu
in mu - li - e -
cta
tu
in mu - li -
tu
in
mu - li -
tu, be - ne - di - cta tu in mu - li -


25.
- ri - bus
et
be - ne - di - ctus fru -
e - ri - bus
fru -
e - ri - bus et be - ne - di - - ctus fru -
e - ri - bus
fru -


30
-ctus ven-tris tu - i Je - sus.
-ctus ven-tris tu - i Je
sus.
San -
-ctus ven-tris tu - i Je - sus.
San - cta Ma - ri -
-ctus ven-tris tu - i Je - sus. San-cta Ma - ri - a,



35

San - cta Ma - ri - a, ma - ter De - - i, o

- cta Ma - ri - a, ma - ter De - i, o - ra pro

- a, ma - ter De - i, o - ra pro no - bis

ma - ter De - i, o - ra pro no bis

40

ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus Nunc et in ho - ra

no - bis pec ca - to - ri - bus Nunc et in ho -

pec - ca - to - ri - bus Nunc et in ho

pec - ca - to - ri - bus Nunc et in ho -

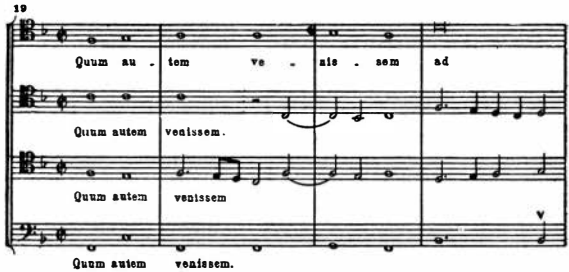
45 50

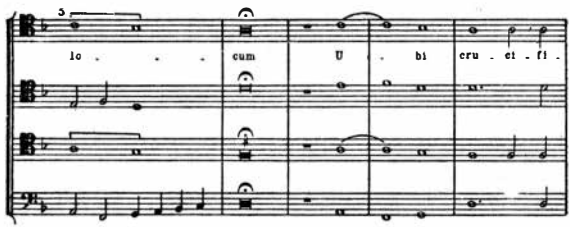
mor - tis no - - - - stre. A - - - men

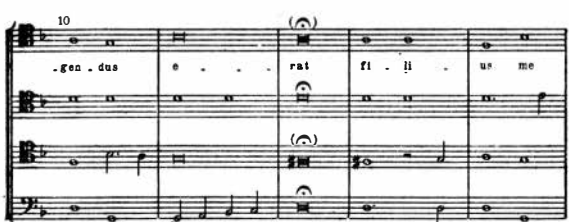
- ra mor - tis no - stre A - - - men

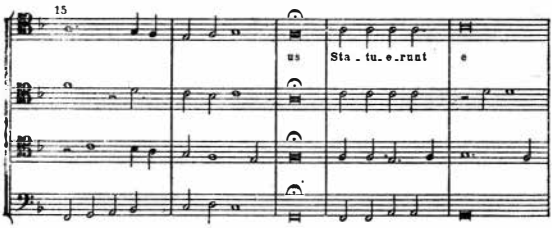
- ra mor - tis no - - stre A - men

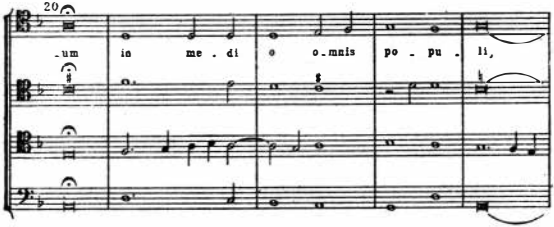
- ra mor - tis no - - stre. A - men

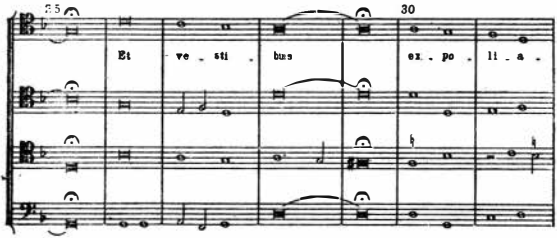

19
Quum au - tem ve - nis - sem ad
Quum autem venissem.
Quum autem venissem
Quum autem venissem.

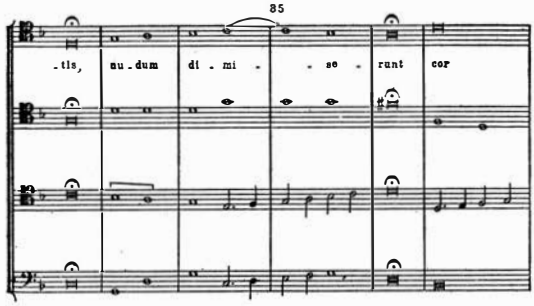

3
lo . . . cum U . bi cru . ci . fi .

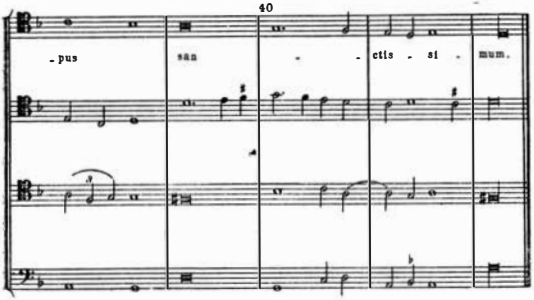

10
. gen . dus e . . . rat fi . li . us me


15
us
Sta . tu . e . runt
e


20
. um
in
me . di
o . mnis
po . pu . li,


25
30
Et
ve . sti . bus
ex . po . li . a .





Ţinem să subliniem încă o dată că *tocmai în practica muzicală populară au apărut pentru prima dată şi s-au fixat multe trăsături stilistice, socotite pînă în zilele noastre o particularitate specială a stilului muzical al celor mai iscuşiţi polifonişti,* în frunte cu Palestrina.

Deşi *lauda* este pentru noi sursa principală de informaţii în legătură cu muzica populară italiană din primele timpuri, ea nu este unicul gen cu ajutorul căruia ne putem forma o imagine a muzicii populare italiene din acea vreme. În această direcţie ne furnizează informaţii preţioase şi alte cîteva genuri care, spre deosebire de *laude,* s-au bucurat la sfîrşitul secolului XV şi mai ales în secolul XVI de un imens succes şi în păturile suprapuse ale societăţii italiene. Aceste genuri sînt *frottola, villanella, canzonetta, balletto, strambotto, rispetto,* cîntecele de carnaval etc.

Spre deosebire de madrigal — gen tipic aristocratic al „artei înalte" umaniste — toate aceste genuri păstrează într-o măsură mai mare sau mai mică trăsături ale muzicii democratice.

F r o t t o l a a cunoscut o răspîndire rapidă la hotarul dintre secolele XV şi XVI. O mărturie a popularităţii acestui gen o constituie, printre altele, numărul enorm de culegeri de note (dintre primele culegeri tipărite), alcătuite din lucrări de acest fel. *

Sfera de imagini a *frottolelor* are de obicei un caracter erotic, în concordanţă cu rolul jucat de aceste lucrări în reprezentaţiile teatrale şi în serbările de carnaval. **

Imaginile muzical-poetice ale *frottolelor* şi ale genurilor înrudite sînt de obicei lirice, mergînd de la elegie pînă la ironia usturătoare, uneori puţin grosolană, de la glorificarea frumuseţii iubitei pînă la pasionate acuzaţii de necredinţă şi explozii de disperare. În textele *frottolelor* apar uneori şi motive sociale, legate de evenimentele vremii.

Muzica *frottolelor* depăşea de regulă nuanţa elegiacă a textului şi trăsăturile lui pastorale convenţionale.

Marea expresivitate a structurii intonaţionale a melodiei pline de culoare şi uşor de reţinut, predominarea majorului, ritmul aproape exclusiv dansant, rămînînd totdeauna în limitele naturalului, compoziţia excepţional de închegată — toate acestea conferă *frottolelor* un caracter energic, plin de vitalitate, uneori maliţios.

Villanellele nu şi-au pierdut capacitatea de a impresiona pe ascultători chiar şi în zilele noastre. Ele se remarcă printr-o deosebită vioiciune şi spontaneitate, prin simplitatea şi sinceritatea sentimentelor exprimate, prin comparaţiile plastice şi sugestive, prin repetarea stăruitoare a principalei imagini melodico-poetice, iar uneori şi prin prezentarea directă a întîmplărilor din viaţa oamenilor simpli.

Totuşi, trăsături convenţionale (aluzii la amoraşi, nimfe etc.) se întîlnesc şi în *villanelle*.

Textul frottolelor era alcătuit dintr-o *ripresa* de patru versuri şi din cîteva strofe de şase sau opt versuri ; la sfîrşit, se repetau primele două versuri ale *ripresei*, în chip de *refren*.

Melodia se executa cu păstrarea la toate vocile a unei baze metro-ritmice unice şi cu rostirea riguros simultană a cuvintelor : astfel, textul se auzea clar. De obicei, se compunea muzică numai pentru ripresa, melodia de bază a ripresei repetîndu-se de atîtea ori de cîte ori o cerea textul.

Trăsătura cea mai caracteristică a structurii muzicale a *frottolelor* era tendinţa spre o factură omofonică, cu evidenţierea vocii superioare, pline de prospeţime şi suculenţă melodică, pe fondul armonic al celorlalte trei voci (de obicei, *frottolele* sînt scrise la patru voci).

Vocile interioare erau oarecum lipsite de personalitate, iar basul îndeplinea rolul de bas armonic, scoţînd în evidenţă funcţiunile principale ale modulului. ***

* Cunoscutul editor muzical italian Petrucci publică între anii 1504—1508, una după alta, nu mai puţin de zece culegeri de *frottole*.

** Atunci cînd ele aveau versuri iambice endecasilabice, iar rimele alternau într-un mod anumit, asemenea piese se numeau *strambotto*.

*** Punerea în evidenţă a legăturilor funcţionale modale era însoţită în *frottole* de utilizarea unor disonanţe libere, nepregătite, precum şi de mişcarea vocilor la intervalele cele mai variate, mergîndu-se pînă la folosirea unor intervale categoric condamnate de teoria muzicală a acelei vremi. Acest fapt constituie la rîndul său o mărturie a evoluţiei *frottolelor* spre o factură armonică (v. exemplul 21).

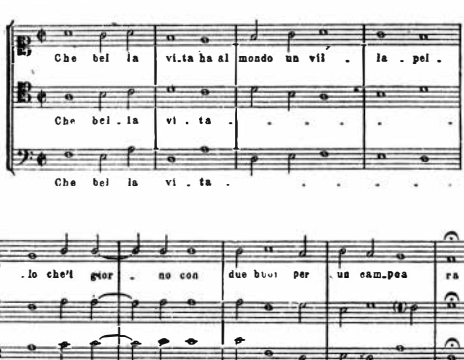
Astfel, remarcăm în *frottolele* pe patru voci trăsături nu numai ale facturii acordice, ci şi ale celei omofonico-armonice, mergînd spre o factură monodică cu unele rămăşiţe ale imitaţiei, mai ales la vocile interioare, cu o structură considerabil simplificată.

Autorii de *frottole* foloseau la tot pasul *intonaţii populare*, de care este legată împărţirea în strofe a *frottolelor*, formarea treptată a semicadenţei şi a cadenţei definitive, apariţia raportului de tonică-dominantă — adică tot ce a devenit caracteristic pentru genurile de cîntece din secolul XV.

S-au păstrat pînă în zilele noastre lucrări aparţinînd acestui gen, scrise de cei mai vestiţi muzicieni ai vremii, între care şi Orlando Lasso. [41] Însă imensa majoritate a *frottolelor* au fost create de compozitori mult mai puţin cunoscuţi — uneori de compozitori de duzină — din Verona, Mantova, Padova, Bologna, Veneţia. Trebuie menţionată în mod special Mantova, unde au activat la curtea ducală doi dintre cei mai importanţi autori de *frottole* : Bartolomeo Tromboncino, originar din Verona şi Marchetto Cara.

În crearea genului muzical-poetic relativ simplu, nepretenţios, al *frottolei*, observăm că *autorul textului şi autorul muzicii sînt două persoane diferite ;* separarea funcţiunii poetului de cea a compozitorului s-a dovedit extrem de fructuoasă pentru dezvoltarea ulterioară atît a muzicii, cît şi a poeziei. Dacă cei mai remarcabili autori ai muzicii *frottolelor* au fost Tromboncino şi Cara, între poeţii mantovani autori ai textelor se înscriu nume importante, ca Galeotto del Caretto şi Niccolò de Correggio. [42]

De aceea, nu e întîmplător faptul că tocmai la Mantova, aproximativ cu un deceniu şi jumătate înainte de apariţia madrigalului la Veneţia, Florenţa şi Roma, este trasat drumul formării acestui gen muzical, cel mai complex dintre genurile laice ale Renaşterii. Marchetto Cara creează în anul 1517 o lucrare care anunţă tonul melancolic, sentimental al madrigalelor de mai tîrziu, iar în anul 1518 Bartolomeo Tromboncino scrie deja un madrigal tipic, pe versuri de Michelangelo.



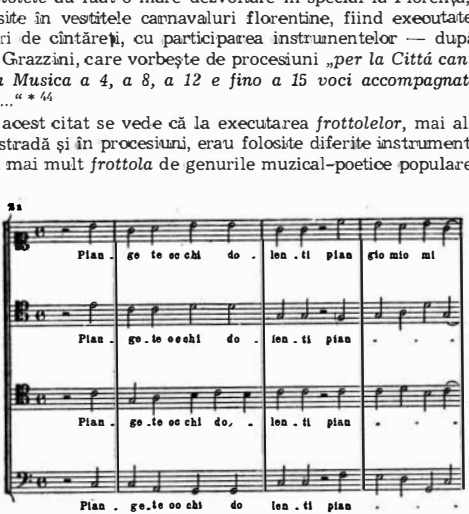
Cultura muzicală a Mantovei se menține la același înalt nivel și mult mai tîrziu, în anii ședерii în acest oraș a lui Claudio Monteverdi, în ale cărui scrisori ni s-a păstrat un tablou viu al activității muzicale de la curtea mantovană. Iată pentru ce nu trebuie să ne mire apariția la Mantova, la începutul secolului XVII, a unei lucrări muzical-dramatice atît de desăvîrșite ca opera *Orfeu* a lui Monteverdi.

Dar nu numai Mantova era vestită prin *frottolele* sale : *frottolele* erau extrem de răspîndite și la Milano, Neapole, Roma, Florența.

Ne sînt cunoscute, printre altele, succesele obținute de marii cîntăreți napolitani Chariteo și Serafino d'Aquila. Despre cel dintîi aflăm că, cu ocazia nunții lui Ferrante II, (1489), Chariteo a scris „o mie de *frottole*" (*mille frottole fatte*), iar Serafino „tempera aprinsele controverse ale membrilor academiei Paolo Cortese din Roma, cu ajutorul frottolelor sale" (*temperava con l'armonia di sua musica... li ardui certami di quelli altri litterati*). [43]

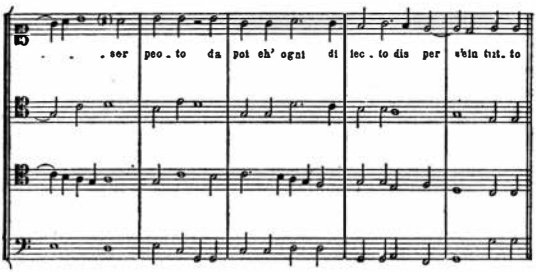
Frottolele au luat o mare dezvoltare în special la Florența, unde ele erau folosite în vestitele carnavaluri florentine, fiind executate de mari ansambluri de cîntăreți, cu participarea instrumentelor — după cum ne comunică Grazzini, care vorbește de procesiuni *„per la Cittá cantando con armoniosa Musica a 4, a 8, a 12 e fino a 15 voci accompagnata de varj strumenti..."* * [44]

Din acest citat se vede că la executarea *frottolelor*, mai ales în serbările de stradă și în procesiuni, erau folosite diferite instrumente, ceea ce apropia și mai mult *frottola* de genurile muzical-poetice populare. **



* El spune că mergeau „prin oraș grupuri care executau muzică armonioasă la 4, 8, 12 și chiar 15 voci, cu acompaniament de instrumente variate".

** Dezvoltarea muzicii instrumentale la Florența este confirmată de documente păstrate în arhiva Medici, care vorbesc între altele de cumpărarea unor instrumente muzicale și a coardelor pentru aceste instrumente.



Înrudite cu genul *frottolei* erau tot felul de „saluturi de dragoste" puse pe versuri şi muzică (*Rispetti d'amore*), *strambotto, capitolo* etc.

Strambotto, * ca şi *rispetto,* era o poezie epigramatică, alcătuită din opt versuri cu rima a-b-a-b-a-b-c-c, versurile fiind iambice endecasilabice. Ca şi în cazul *frottolei,* muzica se scria numai pentru două versuri, repetîndu-se apoi de patru ori. Instrumentelor li se încredinţa nu numai acompanierea vocilor, ci şi riturnele mai lungi sau mai scurte. **

Uneori se întîlnesc şi *strambotto*-uri cu o desfăşurare muzicală neîntreruptă. Cezurile muzicale coincid cu cezurile primului şi celui de-al doilea vers. *Capitolo* se deosebeşte de *strambotto* prin textul său poetic, format din terţine, ultima strofă fiind uneori un catren. Răspîndirea *strambotto*-urilor, *a capitolo*-urilor, precum şi a odelor şi sonetelor, în activitatea muzicală de la hotarul dintre secolele XV şi XVI, a dus la crearea unui mare număr de varietăţi ale acestor genuri, din care o parte sînt reprezentate în culegerea, recent descoperită şi republicată, de piese polifonice, culegere alcătuită de Petrucci.

În încheiere, vom sublinia încă o dată faptul că, deşi *frottola* şi genurile apropiate prezintă numeroase trăsături ce-şi trag originea din creaţia muzicală populară, *frottola* nu a fost un gen pur popular : elementele populare erau aici prea des supuse stilizării. Simplitatea melodiei *frottolelor* şi a facturii lor muzicale, a fost remarcată şi de contemporani — de exemplu de Cerone ; frecventele paralelisme de octavă şi de cvintă, extrem de tipice pentru muzica populară — toate acestea se îmbinau uneori cu un oarecare manierism al facturii polifonice, în special înainte de cadenţa finală.

---

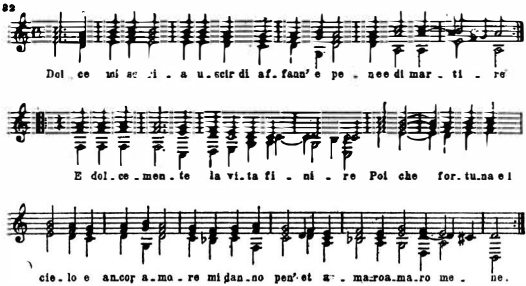
* V. exemplul 20.

** S-au bucurat de o popularitate deosebită *strambotto*-urile lui Leonardo Giustiniani, dînsul fiind, pe cît se pare, primul care a împrumutat din creaţia populară acest gen şi forma lui specifică. „La Giustiniani ... un număr de poezii de acest fel — 27 de *strambotto*-uri — formează un ciclu neîntrerupt, în care apar unele motive ale poeziei populare de dragoste italiene : la început, se aduc laude iubitei şi farmecului ei neasemuit ; răsună lamentări, ce exprimă chinurile dragostei, şi binecuvîntări adresate celei care insuflă poetului simţăminte noi ; se succed rugăminţi, saluturi, suspine, prin care poetul caută să atragă atenţia iubitei ; vine apoi dezamăgirea, blestemele luînd locul binecuvîntărilor ; acuzaţii sînt adresate iubitei necredincioase şi poetul îşi cîntă deznădejdea cauzată de pierderea fericirii" (Gaspari).[45]

Între genurile care, ca și *frottola*, au la baza lor muzica populară, se numără și v i l l a n e l l a, legată ca origine de *frottolă*, cu diferența că *villanella* este un gen și mai democratic, și mai apropiat de muzica populară.

Această apropiere este confirmată și de caracterul subiectelor (întîmplări din viața de toate zilele, muncă, jocuri, cîntece de dragoste) și de particularitățile muzicii : în loc de scriitura la patru voci, * obișnuită în cazul *frottolelor, villanellele* — mai ales în primele timpuri — sînt scrise *pe trei voci ;* se utilizează pe scară largă mișcarea paralelă a vocilor cu sublinierea intenționată a cvintelor (sînt deosebit de tipice pentru *villanelle* succesiunile neîntrerupte de acorduri, ca urmare a paralelismelor de cvintă și terță) ; în sfîrșit, *villanellele* au un caracter strofic.

Toate acestea sînt trăsături tipice, care își trag originea din muzica populară arhaică :



Este posibil ca, inițial, la baza genului *villanellei* să fi stat cîntecele populare italiene cîntate de țărani în timpul muncii cîmpului, cîntece în care vocile mai joase însoțeau vocea superioară, conducătoare, în mișcare paralelă, adesea în cvinte. O altă particularitate a *villanellelor* este frecventa alternare a corului, care execută de două ori *ripresa*-refren, cu solistul, care cîntă de cîte două ori *piedi* și *volte ;* alte ori *villanellele* erau executate sub formă de dialog — procedeu care este și el de origine populară. Procesul formării pieselor de acest tip a fost descris cu de-amănuntul în literatură în legătură cu genul *stornello*. Ca și *villanella, stornello* este originar din sudul Italiei.

Muzica *villanellelor,* utilizînd scriitura la trei voci și paralelismele de cvintă care sună bizar, neobișnuit, reflectă fidel practica muzicii populare italiene din perioada Renașterii. Aceste caractere specifice ale *villanellei* s-au păstrat chiar și în cazurile cînd autorii pieselor de acest gen au fost compozitori de seamă.

---

* Spre deosebire de *frottolă*, unde de multe ori numai vocea superioară era încredințată cîntăreților, iar celelalte trei, instrumentelor, în *villanellă*, de regulă, se cîntau toate cele trei voci.

Se pare că patria *villanellei* a fost Neapole,* unde încă în secolul XIV se întîlnesc menţiuni în legătură cu prototipul *villanellei* „Napolitana" (de aici îşi trage numele *villanella alla napolitana*), însă ulterior ea a pătruns rapid în alte regiuni ale Italiei şi a devenit unul din genurile cele mai răspîndite.

Unul din primii compozitori care s-au specializat în genul *villanellelor* a fost Giovanni Domenico da Nola, născut în sudul Italiei (în anul 1541 el a publicat la Veneţia o culegere de cantone şi *villanelle — villanesche).*

Un alt maestru remarcabil, care a scris piese aparţinînd acestui gen, a fost Orazio Vecchi Giustiniani.

Aproximativ de pe la jumătatea secolului XVI, *villanella* a început să se transforme într-o *cantonetă* cu un contur mai finisat.

Cantoneta avea, în loc de trei voci, patru sau chiar cinci voci (v. exemplul 23). ** Ea excludea cu totul motivele satirice şi umoristice, caracteristice pentru *villanelle,* şi se transforma adesea într-un cîntec coral de dans — aşa-numitul *balletto* (v. exemplul 32).

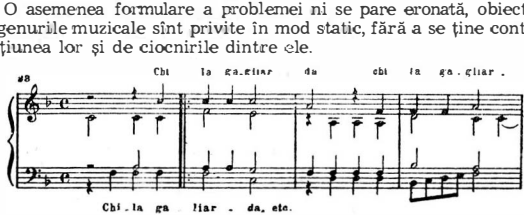
Cantoneta putea fi utilizată „pentru cînt, pentru jocuri şi pentru dans", după cum scriu contemporanii. De aici reies caracterul ei popular şi rolul pe care ea îl juca în viaţa de toate zilele a omului simplu, lucru care este de altfel caracteristic şi pentru *villanellă.*

Ca autor de cantonete este cunoscut Orazio Vecchi, unul din creatorii madrigalelor dramatice care au pregătit apariţia genului operei (v. exemplul 23).

Dintre autorii de *balletto*-uri poate fi menţionat Gastoldi. Trebuie subliniat că toate aceste genuri, în special atunci cînd ele erau utilizate în calitate de „cîntece de carnaval" (*canti carnascialeschi*), presupuneau o execuţie *dialogată.*

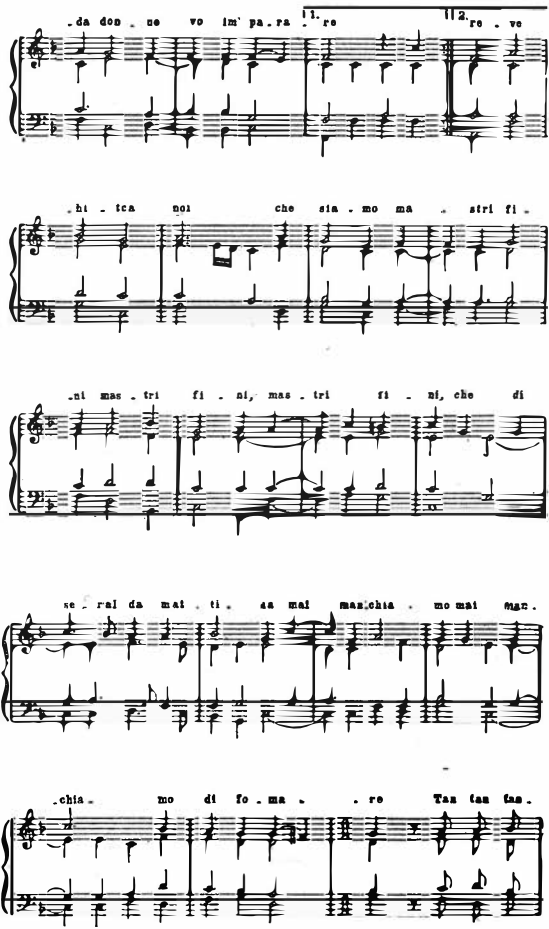
De obicei, *frottolele, laudele* şi *villanellele* sînt trecute în categoria „genurilor intermediare" între muzica autentic populară şi madrigalul aristocratic. O asemenea situaţie intermediară a *frottolei* şi genurilor înrudite cu aceasta, genuri reprezentative ale artei muzical-poetice laice din secolul XVI, este definită de Cesari în următoarele cuvinte : „... oricărei forme aparţin ele, este evidentă „fluctuaţia" între maniera convenţională a genurilor erotice de curte şi lirica pur populară".

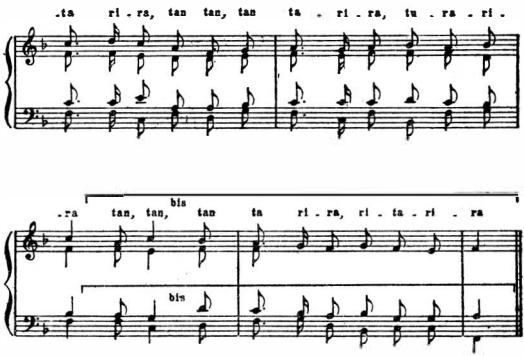
O asemenea formulare a problemei ni se pare eronată, obiectivistă : aici, genurile muzicale sînt privite în mod static, fără a se ţine cont de interacţiunea lor şi de ciocnirile dintre ele.



* Însă d'Ancona nu este sigur dacă locul de baştină al *villanellei* este Neapole sau Sicilia.

** Compoziţia pe patru voci devine caracteristică şi pentru stadiul următor al evoluţiei *villanellei,* care începe să evite paralelismele de cvintă.


da don ne vo im pa ra re
1.
2.
re ve
hi tca noi che sia mo ma stri fi
ni mas tri fi ni, mas tri fi ni, che di
se ral da mai ti aa mai maschia mo mai mar
chia mo di fo ma re Tan tan tan



Dacă luăm în considerație dinamica interioară a dezvoltării culturii muzicale a Renașterii italiene, găsim la baza ei lupta dusă peste tot și în toate timpurile de arta înaintată, democratică, realistă, împotriva curentelor reacționare, antirealiste. De aceea, aici situația este alta decît cea arătată de Cesari, respectivelor genuri muzicale trebuind să li se dea cu totul altă evaluare.

Într-adevăr, *frottola, villanella, lauda* și genurile înrudite cu acestea aveau un caracter democratic, progresist și erau strîns legate de arta populară. Această legătură se vădește în subiecte, în particularitățile textului și ale melodiei, în factura omofonică a muzicii și în multe alte trăsături specifice ale acestor genuri.

Este deosebit de semnificativ faptul că tocmai în aceste genuri democratice s-au precizat și s-au fixat cel mai timpuriu trăsăturile esențiale ale artei muzicale înaintate, și anume : melodica pregnantă și conturată, evidențierea vocii superioare melodice, elementele omofoniei, modul major și alte caractere enumerate mai sus.

Acestea erau legate la rîndul lor de cristalizarea specificului național al culturii muzicale italiene din perioada Renașterii.

Și aici este semnificativ faptul că trăsăturile naționale s-au conturat în primul rînd în arta populară.

Astfel, este corect din punct de vedere istoric să vorbim nu despre caracterul „intermediar" al *frottolei* și al genurilor înrudite, ci despre lupta dusă de aceste genuri împotriva artei vîrfurilor aristocratice, în primul rînd împotriva madrigalului.

Aceste genuri nu umplu *pasiv* o „sferă" oarecare, situată chipurile între muzica populară și cea aristocratică, ci luptă *activ* pentru afirmarea dreptului lor la existență, își lărgesc cîmpul de acțiune, se perfecționează, trec din muzica de tradiție orală în muzica scrisă și atrag tot mai mult atenția compozitorilor profesioniști de prim rang. De aceea, cuceririle progresiste ale *frottolei* și ale genurilor înrudite prezintă o valoare incalculabilă.

Într-adevăr, prin intermediul acestor genuri pătrund pe scară largă în muzică subiectele, imaginile și intonațiile realiste, precum și alte mijloace de expresie. Genurile din familia *frottolei* sînt acelea care asigură primatul liniei melodice principale, încredințată sporanului. Se afirmă cu putere caracterul strofic, care intrase de multă vreme în patrimoniul muzicii populare monodice, iar acum se înceățenește și în domeniul genurilor polifonice.

În *frottolă* și genurile apropiate se precizează rolul basului ca bază armonică solidă, în timp ce urmele mai mult sau mai puțin vădite ale tehnicii polifonice, legate de melodica suplă și de motivele populare precis conturate, prevestesc elementele prelucrării tematice și ale dezvoltării tematice din muzica de mai tîrziu.

În sfîrșit, utilizarea liberă și variată a instrumentelor muzicale deschide posibilități largi stilului vocal melodic cu acompaniament instrumental.

Făcînd o comparație între *laudele* polifonice și diferitele varietăți ale *frottolei*, de care ne-am ocupat mai sus, mai putem afirma și următoarele.

Cu toate că *lauda* și *frottola* au urmat căi diferite în cristalizarea lor, factura polifonică a *laudelor* arhaice pe texte religioase, atît în limba italiană, cît și în cea latină, ajunge, în urma unei evoluții îndelungate, să prezinte trăsături extrem de apropiate de cele ale *frottolei* laice.

Atît în *frottole* cît și în *laude*, se manifestă tendința de creare a facturii armonice, se acordă o deosebită atenție textului, apare structura strofică etc.

Toate acestea ne îndreptățesc cu atît mai mult să afirmăm că Italia din perioada Renașterii înalte poseda numeroase genuri bine închegate *ale unei culturi muzicale proprii, autohtone*, pe baza căreia s-a format acel stil nou, specific italian, al „artei înalte", care a culminat în secolul XVI în creația lui Palestrina și a celor doi Gabrieli, în creația lui Marenzio și a multor altor compozitori din aceeași perioadă.

Prin urmare, sînt neîntemeiate și eronate afirmațiile unor reprezentanți ai muzicologiei burgheze, în frunte cu Friedrich Ludwig și cu discipolul acestuia Heinrich Besseler, care neagă specificul național al genurilor din familia *frottolei* și atribuie orice perfecționare stilistică a lor (mai ales în domeniul polifoniei, precum și în ce privește legăturile dintre melodie și text) influenței culturilor franco-flamandă și burgundă. Ni se pare că atît Ludwig cît și Besseler se înșeală aici nu mai puțin decît atunci cînd ei afirmă că laudele, născute spontan în masele poporului italian, nu ar fi decît un produs al transplantării pe solul italian a muzicii trubadurilor francezi. Argumentul lor principal, și anume existența unei structuri componistice asemănătoare — de tipul baladei, al *virelai*-ului etc. — nu probează cîtuși de puțin că ar fi existat, în mod inevitabil, influențe din afară, prezența unor astfel de influențe fiind cu atît mai greu de presupus, cu cît este vorba de niște cîntece de tradiție orală, apărute în păturile largi ale poporului.

De aceea, am căutat aici să scoatem în evidență caracterul autohton al muzicii populare italiene și al genurilor muzicale legate de ea.

CULTURA MUZICALĂ A ROMEI

I

Lupta dintre forțele progresiste și cele reacționare din perioada Renașterii nu s-a manifestat, poate, nicăieri cu atîta ascuțime ca la Roma. Cauza o constituie contradicția dintre Roma, citadelă a catolicismului, și Roma, focar al umanismului Renașterii — al acelui umanism care se ridică împotriva dominației reacțiunii catolico-feudale și militează pentru afirmarea unei arte veridice, legate de viață.

La prima vedere, pare că Roma secolului XVI, înapoiată din punct de vedere economic, nu era nimic altceva decît „orașul papal", bastion al celui mai reacționar catolicism, și că această împrejurare ar trebui să determine caracterul strict catolic al întregii arte romane, inclusiv al artei muzicale.

În sprijinul acestui mod de a vedea lucrurile, sînt citate de obicei o serie de fapte, între care : celebrarea unor servicii religioase solemne nu numai la catedrala sf. Petru, ci și în numeroase alte biserici și bazilici ale Romei ; organizarea sistematică de procesiuni, conduse de clerul catolic, de ordinul cruciaților etc. (la asemenea procesiuni participau adesea pînă la 1200—1500 de persoane).

Dar a fost oare într-adevăr întreaga Romă a Renașterii un fel de mănăstire uriașă și populația ei se ocupa oare aproape exclusiv, într-o formă sau alta, de satisfacerea necesităților scaunului papal și ale prelaților, prinți ai bisericii ?

În realitate, dacă privim lucrurile mai de aproape, situația era cu totul alta.

La Roma, cu toate constrîngerile decurgînd din situația ei specială de reședință papală, s-au manifestat totuși și alte aspecte ale epocii Renașterii, și anume tendința de promovare a liberei cugetări și a dragostei de viață, lupta dusă împotriva ascetismului, a spiritului acaparator, a dogmatismului catolic și, în sfîrșit, bogata și realista creație populară.

La doi pași de capelele catolice răsuna un maliție cîntec de stradă ; adesea, în mijlocul unui cerc de spectatori animați de un viu interes, lo-

cuitori ai satelor vecine improvizau într-un dans impetuos (*saltarello*) diferite scene dramatizate. [46]

Ritualului lipsit de viață al serviciului religios papal i se opunea veselia tumultuoasă a carnavalului roman — mai exuberantă, poate, decît în oricare alt oraș din Italia Renașterii.

După mărturiile contemporanilor, în nici un alt oraș carnavalul nu avea un caracter așa de multilateral ca la Roma ; aici se organizau întreceri la alergări și aveau loc exerciții militare. Afară de serbările carnavalului, romanii au fost, pare-se, primii care au organizat retrageri cu torțe și cu cîntece.

Ar fi greu să găsim un contrast mai mare decît contrastul dintre toate aceste petreceri populare și ritualul catolic de cult, cu participarea papei. Aici, pompa ceremonialului era subliniată printr-o strălucire înșelătoare, pur exterioară.

Trei secole mai tîrziu, Stendhal descrie cu o ironie usturătoare luxul fabulos și artificialitatea bătătoare la ochi a acestei mistificări, la care era nevoită să recurgă biserica catolică, pentru a-și salva măcar pentru un timp pozițiile amenințate și pentru a consolida cît de puțin credința în infailibilitatea și sfințenia papei, în ochii mulțimii de pelerini, care veneau la Roma din multe țări europene. *

„Iată ce am văzut, scrie Stendhal : la început, pe caldarîmul acoperit cu nisip și presărat cu frunze de lauri au defilat cinci sau șase ordine călugărești — cenușii, albe, negre, cafenii, bălțate — într-un cuvînt, de toate culorile ; ducînd în mîini lumînări enorme și ținîndu-și privirile ațintite în pămînt, ei cîntau cît îi ținea gura niște imnuri neinteligibile... După ei venea clerul permanent al celor șapte mari basilici, împărțit în șapte mari detașamente cu ajutorul unor mari baldachine semiînchise roșii și galbene, absolut în gust oriental. Fiecare din aceste baldachine, transportate de oameni în odăjdii albe, era precedat de un instrument straniu, avînd în vîrf un clopot și emițînd în orice clipă sunete bizare. În sfîrșit, au apărut înalții demnitari ai bisericii și cardinalii, purtînd în cap pălării cu vîrful ascuțit. Deodată, toți s-au pus în genunchi și am văzut cum, pe o estradă drapată în țesături prețioase, s-a ivit o figură palidă, maiestuoasă, lipsită de viață, împachetată în odăjdii din cap pînă-n picioare ; ea părea că face un singur tot cu altarul, cu estrada și cu soarele de aur în fața căruia era încremenit — parcă în adorare. «Tu nu mi-ai spus că papa e mort», — se adresă mamei sale un copil, care ședea alături de mine. Nici nu se putea exprima mai bine totala absență a vieții, în această ciudată fantomă". [47]

Într-o altă lucrare a sa, Stendhal numește în mod just serviciul din capela sixtină „un spectacol impozant". [48]

Artificialitatea și trăsăturile de spectacol ale serviciului religios papal sînt dezaprobate și de Goethe, care zugrăvește contrastul dintre impresia profundă și înviorătoare, lăsată de contemplarea unui apus de soare la Roma, și pompa serviciului religios, care semăna cu un spectacol de operă și nu făcea decît „să acopere soarele artei și al omeniei pure".

* Dată fiind riguroasa conservare, timp de mai multe secole, a tuturor tradițiilor ceremonialului de cult al Romei papale (inclusiv latura lui muzicală), ne socotim îndreptățiți să afirmăm că tabloul zugrăvit de Stendhal în secolul XIX coincide în linii generale cu caracterul și stilul acelorași ceremonii, în secolul XVI.

E semnificativ faptul că, cu toate deosebirile dintre concepția despre lume a lui Goethe și cea a lui Stendhal, ambii scriitori sînt de acord în a da o apreciere negativă a ceremonialului religios papal — acea „chintesență" a ritualului catolic.

Vom vedea mai departe că această „absență a pasiunilor", această smerenie artificială — îmbinată cu utilizarea unor efecte fine de timbru și culoare — va fi tipică, într-o anumită măsură, și pentru polifoniștii romani, pînă la Palestrina inclusiv.

Asemenea slujbe pompoase erau celebrate nu numai în catedrala sf. Petru, ci și în alte numeroase biserici din Roma ; latura lor muzicală se situa la un înalt nivel, întrucît dirijori ai corurilor erau Palestrina și alți polifoniști romani de frunte.

Muzica de cult juca un rol extrem de important. Cele mai vestite erau capela corală a catedralei sf. Petru și corul capelei sixtine : un contemporan care a vizitat Roma în anul 1504, cu ocazia sărbătorilor paștelui, vorbește cu entuziasm despre remarcabilele calități muzicale ale ansamblului coral al catedralei sf. Petru (principalul conducător muzical al acestui ansamblu era în acea vreme Palestrina), precum și despre înaltul nivel muzical al serviciului religios din biserica San Giovanni di Laterano.

Această mobilizare de către papă și înalții prelați catolici a tuturor mijloacelor pe care ei le aveau la îndemînă, pentru a influența și atrage masele cu ajutorul artei, a fost, incontestabil, una din formele luptei de idei a catolicismului reacționar împotriva umanismului înaintat.

La rîndul lor, artiștii umaniști ai Renașterii — inclusiv și compozitorii cei mai de seamă — opuneau acestei ofensive a catolicismului o artă realistă, adesea legată de izvoarele populare. Muzicienii — ca și pictorii și sculptorii — camuflau adesea conținutul de viață și caracterul înaintat, democratic, al lucrărilor lor sub masca unor subiecte și genuri cu caracter religios.

II

Această luptă ne explică multe aspecte ale situației artei la Roma în acea perioadă : de exemplu, subiectele preferate de către pictorii Renașterii, faptul că Rafael folosea ca modele pentru madonele sale fete frumoase din popor, și obiceiul polifoniștilor romani de a utiliza cîntece populare lirice de dragoste drept cantus firmus în misele lor, ascunzînd cu prudență sursa împrumutului sub denumirea laconică de *Missa sine nomine* (Missa fără nume).

Devine lesne de înțeles pentru ce atît polifonistul roman precursor al lui Palestrina, Constanzo Festa — care a lucrat pentru papă — cît și Palestrina însuși, au scris, alături de missele și motetele de cult, madrigale, ba chiar și *frottole*.

Devine ușor de înțeles imensul succes al *frottolelor* și *strambottourilor* la Roma, mergînd pînă acolo că manuscrise de *frottole* au fost descoperite într-un codex din arhiva Capitoliului !

Este caracteristic faptul că tocmai la Roma, în culegerea Libro primo de la Serena, editată de către Valerio de Brossa în anul 1533, apare pentru prima dată denumirea de madrigal și că, în același an, Francesco Layollo execută, la rugămintea lui Michelangelo, două madrigale trimise de Se-

bastiano Piombe de la Roma la Florența, unde se afla pe atunci Michelangelo. [49]

Așadar, la baza acestor contradicții dintre diferitele curente și genuri muzicale se situa, în ultimă instanță, lupta înverșunată dintre forțele înaintate și cele reacționare din epoca Renașterii. Cu tot regimul de sălbatică reacțiune politică, ce domnea la Roma — această fortăreață a catolicismului — nemulțumirea și revolta maselor largi ale populației romane se făcea simțită la fiecare pas.

În perioada de care ne ocupăm, lupta dusă la Roma de reprezentanții comunei orășenești *(popolani)* contra „baronilor" romani luase forme deosebit de ascuțite, cu toate stratagemele diplomatice ale papei, care făcea avansuri „popolanilor", cu intenția de a folosi poporul ca pe o armă împotriva aristocrației, care amenința pe atunci scaunul papal.

Studiile în legătură cu Roma Renașterii ne furnizează informații extrem de numeroase asupra răscoalelor poporului împotriva papalității și a baronilor feudali. De mai multe ori, străzile Romei s-au umplut de baricade — așa cum s-a întîmplat, de exemplu, după moartea papei Sixtus IV.

Noul papă era nevoit să înăbușe răscoala populară, cu ajutorul armatei sale și cu ajutorul teroarei inchiziției. Alături de mișcările populare, nu încetau niciodată conflictele dintre feudali, dezbinarea dintre baroni și alți reprezentanți ai aristocrației, din rîndurile cărora făceau parte neamurile fiecărui papă nou ales; lucrurile ajungeau adesea pînă la o anarhie generală. În acest tumult răsună, unul după altul, nume ca Orsini, Colonna, Alberteschi, Sanseverino, Cesarini, Savelli etc.

Astfel, e ușor de înțeles pentru ce zugrăvesc contemporanii atît de frecvent tabloul unei Rome înspăimîntător de devastate: străzi pustii, capete tăiate înșirate pe porțile palatelor, bucăți din trupuri omenești ciopîrțite...

Afară de aceasta, spre deosebire de atmosfera socială dinamică a Florenței — datorată activității comerciale însuflețite ce se desfășura în capitala Toscanei — viața socială a Romei prezenta un caracter de stagnare.

Cauza trebuie căutată nu numai în slaba dezvoltare economică a Romei, ci și în însăși componența socială a populației acestui oraș. Fiind centrul oficial al catolicismului, Roma atrăgea, alături de șuvoiul de pelerini, și numeroși nobili italieni cu servitorii lor, în căutarea unui cîștig ușor ce se putea obține prin intrarea în serviciul papei sau al unuia dintre magnații romani. În mijlocul acestei nobilimi, locul principal îl ocupau tot felul de prelați, în frunte cu însuși papa. În jurul lui erau grupați cardinalii de neam mare — Riario, Grimani, Bibiena ș. a.

În schimb, în domeniul ideologic lupta dintre forțele progresiste și cele reacționare lua forme deosebit de ascuțite. În această luptă, ambii adversari — atît umanismul Renașterii, cît și reacțiunea catolică — mobilizau diferite forme de ideologie; printre cele mai importante arme ideologice figurau artele, între care și muzica.

Cu începere din a doua jumătate a secolului XV, papa Nicolae V și papii care i-au urmat s-au apucat cu mult zel să înfrumusețeze capitala lor, construind catedrale, bazilici, palate; la Roma se strîng — afară de prelați și de reprezentanții bogați ai aristocrației — un mare număr de pictori, arhitecți, compozitori.

Am arătat cu cîtă tenacitate se străduia catolicismul să pună în slujba sa muzica polifonică aleasă a celor mai renumiți maeștri europeni, precum și pe cei mai buni cîntăreți.

În acest domeniu, au jucat un rol important capela sixtină și *Cappella Giulia* (Capela lui Iuliu) a catedralei sf. Petru.

Capela sixtină *(Cappella sixtina)*[50] a fost înființată în anul 1473 de către papa Sixtus IV, pentru executarea cîntărilor din Antiphonarium romanorum în cadrul liturghiei din zilele obișnuite, precum și pentru slujba din zilele de sărbătoare, care se celebra cu participarea papei; mai tîrziu, pe timpul papilor Iuliu II și Paul III, Michelangelo a ornat bolțile acestei capele cu frescele sale.[51]

Sixtus IV a fondat o capelă specială pentru cor și pentru catedrala sf. Petru; la început această capelă se numea tot sixtină, dar ulterior, pe timpul papei Iuliu II, care a reorganizat-o în anul 1513, numele ei a fost schimbat în *Cappella Giulia*.[52]

La început, capela sixtină avea numai zece cîntăreți; Iuliu II a mărit numărul lor la douăzeci, iar Paul III, în anul 1534, la treizeci. Capela papală se bucura de o faimă europeană. Din ea făceau parte cei mai de seamă compozitori de diferite națiuni: pe timpul lui Palestrina, din cei treizeci și trei de membri ai capelei papale, opt erau francezi și cinci, spanioli. Toate acestea flatau vanitatea papilor.

O trăsătură pozitivă din punct de vedere muzical a fost introducerea în componența capelei papale, începînd din anul 1525, a unui *cor de copii*, ceea ce a contribuit considerabil la formarea stilului coral roman, transparent și, în același timp, avînd un caracter strălucit.

Îndemnată de motive care nu aveau nimic comun cu estetica, biserica catolică silea muzica să slujească propriile sale interese și să se conformeze întru totul literei cultului și celor mai mici detalii ale ritualului.

Nu e de mirare că François Rabelais, care, în prima jumătate a secolului XVI, a vizitat Roma de cîteva ori, zugrăvește acest oraș în *Gargantua și Pantagruel*, numindu-l „Insula sonoră" *(l'Isle Sonnante)*, unde „un zvon neîncetat se ridică deasupra insulei, de parcă oamenii ar izbi în cazane, tingiri, crătiți și cîmbale coribantice ale Cybelei". Insula este populată de păsări mari, frumoase și nespus de politicoase, care se numesc Clergaux, Monagaux, Prestresgaux, Abbegaux, Evesgaux, Cardingaux și Papegaux. * Unica ocupație a acestor păsări este *„să mănînce, că ciripească și să cînte"*.

III

Însă acest proces prezenta și un alt aspect. Cu toate opreliștile catolicismului, ofensiva nestăvilită a elementelor laice, terestre, se făcea simțită sub o formă sau alta chiar și în rîndurile slujitorilor bisericii catolice, nefăcînd excepție nici anturajul papal, ba chiar nici însuși papa.

Aici însă, laicizarea se desfășura în condițiile unei oribile decăderi a bisericii catolice, în condițiile celui mai nerușinat și mai revoltător desfrîu.

* Nume obținute prin schimonosirea ironică a cuvintelor franceze însemnînd călugăr, preot, abate, episcop, cardinal, papă (N. trad.)

Papii din epoca Renașterii, care nu erau potrivnici spectacolelor lumești cu muzică și dansuri, îmbinau acest gen de distracții cu un lanț neîntrerupt de beții și orgii.

„Papa avea obiceiul să facă o dată pe săptămînă un chef monstru, după care îl apucau vărsăturile", — notează cu sînge rece Benvenuto Cellini în jurnalul său. [53]

Johann Burghard, care a trăit la curtea papei Alexandru VI Borgia („monstru al desfrîului", după cuvintele lui Marx), scrie în jurnalul său :

„Duminica trecută... au cinat cu ducele de Valentinois (adică cu Cezar Borgia), în apartamentul acestuia din palatul apostolic, cincizeci de femei ușoare, cărora li se mai zice și curtezane și care, după cină, au dănțuit cu servitorii și cu cîți se mai găseau acolo — la început îmbrăcate, iar apoi despuiate. După cină, au fost așezate pe dușumea candelabre obișnuite de masă cu lumînări aprinse, iar printre ele au fost aruncate pe jos castane, pe care curtezanele le adunau pășind peste candelabre, cu brațele și picioarele goale. Papa, ducele și Lucrezia erau de față și urmăreau această scenă" [54]

Iată care era adevăratul nivel moral al „cuvioasei" curți papale, care se îmbogățea din mizeria și lacrimile poporului ! Papii prostituau arta muzicală, punînd-o în slujba celor mai josnice plăceri. Însă, pe de altă parte, în acest fel lua sfîrșit izolarea în care papalitatea încerca să țină muzica laică și acestei muzici i se deschideau căi de acces în palatele prelaților.

Se întîmpla ca unii papi să nu se îndeletnicească numai cu distracții legate de cele mai josnice porniri trupești, ci să încurajeze, în același timp, și pe marii artiști ai Renașterii, între care se numărau și muzicienii.

Cea mai interesantă figură din acest punct de vedere a fost papa Leon X, fiu al lui Lorenzo Medici, crescut la curtea Medici din Florența — un veritabil „om al Renașterii", după cum îl caracterizează Marx în „Însemnările cronologice". [55]

La înscăunarea sa, Leon X a spus cu deplină sinceritate : „Dacă dumnezeu ne-a dăruit titlul de papă, să profităm de aceasta !".

În mijlocul vieții sale de plăceri, Leon X a găsit timp să se ocupe și de artă, înconjurîndu-se de pictori, arhitecți, muzicieni și făcînd pe mecenatul. „Seniorul nostru papa se îndeletnicește cu muzica mai mult ca oricînd, — comunică de la Roma Castiglione, într-o scrisoare din 16 iunie 1519, — și se desfată cu ea în toate felurile".

S-au păstrat informații în legătură cu reprezentația dată la Vatican la 8 martie 1518 cu piesa *I suppositi* * de Ariosto, în care, după fiecare act, urma un intermezoo muzical, executat la numeroase instrumente ; Paolucci, care menționează aceasta într-o scrisoare, vorbește despre „flaute *(piffari)*, un cimpoi, două cornete, viole, lăute și o orgă mică".

Astfel, în „oglinda strîmbă" a vieții de la curtea papală, în mijlocul petrecerilor grosolane și imorale, s-au reflectat indirect și unele trăsături ale artei Renașterii, care își urma ofensiva folosind și aceste căi atît de ocolite.

---

* „Cei substituiți".

Contradicțiile Renașterii s-au vădit, sub un alt aspect, și în cadrul luptei purtate de catolicism împotriva reînvierii artei antice, „păgînești", cum o califica biserica.

Catolicismul avea motive să lupte împotriva tradițiilor antichității : după cum am arătat și în „Introducere", aceste tradiții, preluate de umanism, au servit drept armă în lupta dusă de reprezentanții curentelor înaintate ale Renașterii împotriva catolicismului și a reacțiunii papale.

Este adevărat că creștinismul medieval, ideologie a feudalismului pe cale de dezvoltare, a reușit, încă din primele secole ale ridicării sale la rangul de religie de stat (adică pe la jumătatea primului mileniu) să nimicească total antichitatea „păcătoasă" și „lumească" — pe care o ura — și să-și curețe suficient terenul, pentru a putea înălța, pe ruinele Romei antice, Roma catolică.

Și totuși, în ascuțita luptă de clasă din epoca Renașterii au jucat un mare rol ruinele — în aparență definitiv căzute în uitare — ale Romei antice : statuile antichității, găsite în cursul săpăturilor, au căpătat indirect un nou rol activ în afirmarea curentului umanist, progresist în esența sa și orientat împotriva caracterului abstract, scolastic, al concepției despre lume a bisericii catolice.

Pe ruinele arhitecturii antice se creează în Roma papală remarcabila arhitectură a Renașterii, continuatoare, într-o variantă nouă, a celor mai bune tradiții ale antichității.

În dorința lor de a orna cît mai somptuos Roma, capitala catolicismului, și de a-i conferi un aspect cît mai impozant, papii erau nevoiți să facă concesii temporare adversarului lor — umanismului Renașterii : ei căutau să se pună bine cu marii artiști umaniști, îi „domesticeau" și-i luau în slujba lor, nepregetînd uneori să orneze bisericile cu sculpturi și picturi care, prin spiritul și prin stilul lor, erau în discordanță cu concepția despre lume a bisericii catolice și exaltau libertatea gîndirii și bucuria de a trăi : acesta a fost cazul cu catedrala sf. Petru, Cancelleria, Palazzo Farnese, cu sculpturile și frescele lui Michelangelo și multe altele.

La fel s-a întîmplat și cu muzica Romei : biserica, manevrînd pentru consolidarea pozițiilor sale, angaja în serviciul papei mari maeștri ai polifoniei franco-flamande, iar mai tîrziu, și reprezentanți ai școlii polifonice italiene naționale. *

Toate acestea s-au vădit mai ales în perioada contrareformei.

Contrareforma a fost o mișcare reacționară a bisericii catolice, avînd țelul de a zdrobi protestantismul, de a înăbuși răscoalele țărănești și de a consolida pozițiile șubrede ale orînduirii feudale și ale instituțiilor catolice medievale europene.

Fiind complet antipopulară și întemeiată pe ura față de oameni, contrareforma acționa prin cele mai sîngeroase metode teroriste, nimicind prin foc și sabie elementele revoluționare și progresiste ale populației orașelor și satelor. Însă politica de teroare nu excludea nici procedeele demagogice, inducerea în eroare, prin orice mijloace, a maselor populare, și nici tentativele de a influența spiritul maselor prin mijloacele

* Capela papală a demonstrat înaltul său nivel artistic la marile serbări organizate la Bologna cu ocazia încoronării lui Carol Quintul și a regelui francez Francisc I.

cele mai variate. Roma papală devine pe la jumătatea secolului XVI bastionul reacțiunii feudale și se pune în fruntea contraofensivei feudalilor, îndreptată împotriva maselor populare și a mișcării burgheziei pe cale de ridicare; papalitatea instituie inchiziția și începe o perioadă de teroare cruntă. În anul 1542, la Roma a fost înființat tribunalul suprem al inchiziției. În al patrulea deceniu al secolului XVI a fost fondat ordinul iezuiților, a căror activitate a fost una din formele extreme ale teroarei sîngeroase care a însoțit contraofensiva reacțiunii feudale pe tărîm ideologic.

Reacțiunea catolică încerca să-și camufleze contraofensiva, folosind în acest scop și arta — arhitectura, pictura, sculptura, muzica.

Prin urmare, căutînd să reconstituim tabloul culturii muzicale a Romei secolului XVI, trebuie să avem în vedere criza catolicismului și ofensiva Reformei, care au dus în a doua jumătate a secolului XVI la intensificarea reacțiunii feudale, la contrareformă.

Însă Reforma repurta o victorie după alta.

De aceea, reprezentanții catolicismului au trebuit să se gîndească serios la o „reînarmare", pentru a nu suferi o înfrîngere totală. În lagărul lor, lucrurile stăteau cît se poate de prost.

În capitolul despre cultura muzicală a Reformei din Germania, sînt date citate din scrierile lagărului ostil catolicismului, care demascau în fața întregii lumi viciile bisericii romane.

Nu numai adversarii catolicismului, ci și susținătorii săi cei mai zeloși au fost nevoiți să-i condamne în unanimitate fărădelegile strigătoare la cer.

Este semnificativ faptul că unul din partizanii fanatici ai catolicismului, cardinalul Caraffa, se plînge în anul 1532 de incapacitatea, ignoranța, neglijența și viciile „insuportabile" ale slujitorilor bisericii.

El susține că „nu se va găsi nici un tîlhar care să fie mai necinstit, mai nerușinat și mai vicios decît o față bisericească". Era limpede că biserica trebuia să ia măsuri hotărîtoare, a căror aducere la îndeplinire a fost încredințată ordinului iezuiților: acest ordin, avangardă a contrareformei, executa cele mai inumane măsuri ale acesteia, luptînd împotriva elementelor progresiste ale umanismului și pentru readucerea la viață a aspectelor celor mai întunecate ale feudalismului.

V

Reacțiunea catolică, ce s-a reflectat în cultura tuturor marilor centre ale Italiei, bîntuia cel mai crunt, din motive lesne de înțeles, în fortăreața catolicismului — Roma — care, în plus, nu a fost în stare să șteargă în întregime urmele dezastruoase ale jefuirii orașului în anul 1527 de către armatele imperiale și de către landsknechti (Sacco di Roma).

Contrareforma, condusă de prelații romani reacționari, a adus prefaceri considerabile în domeniul muzicii de cult.

Primele măsuri înnoitoare au fost luate chiar în „sanctuarul" muzicii catolice — în capela papală, în ce privește atît repertoriul, cît și caracterul muzicii lucrărilor executate. Trebuie subliniat că din vremi depărtate, de-a lungul mai multor secole, catolicismul a luptat împotriva oricăror inovații și perfecționări în domeniul muzicii religioase, dar mai ales împotriva introducerii și a dezvoltării polifoniei de cult.

Ar putea fi citat un șir întreg de plîngeri și decrete oficiale, cu ajutorul cărora reprezentanții bisericii încercau să împiedice pătrunderea în muzica de cult a secvențelor, tropilor, a melodiilor de cîntec popular, dar mai ales a formelor polifonice complexe.

Astfel, încă pe la jumătatea secolului XII, Johannes Salesberiensis, în lucrarea sa *Polycratus* (1159), cere eliminarea din muzica bisericească a cîntatului în falset (se pare că e vorba de jubilațiile de virtuozitate, în care se utiliza cîntatul în falset, procedeu caracteristic nu numai pentru liturghia orientală, ci și pentru cea catolică).

Asemenea plîngeri aveau de obicei drept rezultat luarea unor măsuri oficiale. Astfel, cel de-al doilea sinod din Lyon, ținut în anul 1274, condamna *cantiones et publica parlamenta,* adică prelucrările de cîntece și reprezentațiile publice în biserici și cimitire, precum și mai multe obiceiuri ale clerului inferior, ca : „sărbătorile proștilor sau ale măgarilor", dansurile din cimitire cu ocazia pomenirii morților și alte rămășițe de ritualuri străvechi, legate de muzica populară.

Să menționăm în sfîrșit vestita bulă a papei de la Avignon Ioan XXII (1324—1325), îndreptată de fapt împotriva inovațiilor promovate de Ars nova, care pătrunseseră și în muzica de cult. Această bulă este un fel de „manifest", care expune punctul de vedere al reprezentanților catolicismului, în legătură cu caracterul muzicii de cult.

Însă această bulă, ca și alte decrete oficiale ale bisericii, nu au reușit, — după cum era de așteptat — să frîneze evoluția ulterioară a muzicii de cult, care folosea într-o tot mai mare măsură cuceririle polifoniei.

Forța practicii muzicale vii era așa de mare încît, după o stagnare mai mult sau mai puțin îndelungată, polifonia de cult se grăbea să „recupereze timpul pierdut". În propriul său interes, pentru a-i atrage pe credincioși la liturghia catolică, clerul căuta să se țină la curent cu cele mai noi realizări ale polifoniei laice.

Mai mult decît atît : în secolul XV biserica catolică *devine ea însăși o pepinieră a muzicii polifonice* și caută să orienteze această muzică în direcția cea mai avantajoasă pentru biserică. Lucrul era cu atît mai facil, cu cît însăși principiile polifoniei secolului XV coincideau în mare măsură cu principiile estetice și țelurile catolicismului. Crearea unei atmosfere solemne, pompoase, mergea mînă în mînă cu caracterul tot mai cerebral, mai static al muzicii de cult. Se făceau tentative infructuoase de a se compensa aceste deficiențe ale dezvoltării interioare prin folosirea unor procedee de „dinamică exterioară" și prin îmbogățirea paletei mijloacelor de expresie. Mulți activiști ai Reformei, între care și Erasmus din Rotterdam, au socotit necesar să se ridice *împotriva* rafinatei maniere polifonice a muzicii bisericești (uneori chiar împotriva folosirii orgii) și, combătînd catolicismul, își îndreptau loviturile și împotriva polifoniei, care devenise, în această etapă, un atribut artistic permanent al bisericii catolice.

Erasmus din Rotterdam condamnă caracterul exagerat de pompos al muzicii bisericești și, mai ales, combinarea cîntului cu muzica instrumentală, care, după părerea lui, „înăbușea" vocile cîntăreților.

În legătură cu aceasta, sînt foarte caracteristice și „argumentele" aduse în favoarea unei muzici cît mai simple de către un cunoscut reprezentant al bisericii militante, și anume de teologul Thomas à Kempis

din secolul XV, care adresează reprezentanților catolicismului următoarele cuvinte: „Dacă nu puteți cînta ca ciocîrliile și privighetorile, luați exemplu măcar de la ciori și broaște, care croncăne și orăcăie așa cum le-a învățat Domnul".

Astfel, reprezentanții bisericii catolice și adversarii ei și-au inversat rolurile: acum, cei dintîi *apără* polifonia, iar ceilalți *o combat*. Acesta nu este un capriciu al istoriei, ci un fenomen care decurge inevitabil din însăși logica luptei maselor largi împotriva catolicismului. În cazul de față, Thomas à Kempis, ridicîndu-se împotriva artificialității, exprima incontestabil opinia acelor cercuri clericale care condamnau cîntul figural, din dorința ca liturghia să rămînă cît mai atractivă pentru masele largi. Ei anticipau punctul de vedere al reprezentanților Reformei, de ale căror opinii în domeniul muzicii și de a căror practică muzicală ne vom ocupa în capitolele consacrate culturii muzicale a Cehiei, Germaniei și Franței.

VI

Cele expuse ne permit să ne facem o imagine clară asupra poziției acelor cercuri ale reacțiunii catolice, care au hotărît să utilizeze, în lupta împotriva Reformei, propriile arme ale acesteia și să obțină o simplificare considerabilă a muzicii catolice, în special printr-o reformă a facturii polifonice, cu scopul de a face muzica liturghiei catolice oficiale mai accesibilă pentru masele largi.

De problemele reformei muzicale pe această linie s-a ocupat vestitul sinod din Trento, convocat pentru luarea mai multor măsuri concepute pe plan mare, în scopul consolidării forțelor reacționare ale papalității. Ședințele sinodului au durat, cu întreruperi, 18 ani — din anul 1545 și pînă în 1563.

Sinodul din Trento, trecînd în revistă situația generală a bisericii catolice și căutînd căile de urmat pentru consolidarea pozițiilor ei ideologice, nu putea trece cu vederea situația din domeniul muzicii. La ședința sinodului din 20 iulie 1562, au fost instituite două comisii, una dintre ele fiind însărcinată cu stîrpirea abuzurilor legate de celebrarea serviciului religios. Acestei comisii i-au fost încredințate spre rezolvare și problemele muzicii.

La ședința din 10 septembrie 1562, comisia a făcut o dare de seamă asupra carențelor muzicii catolice de cult. S-a acordat o importanță deosebită în primul rînd condamnării a numeroase melodii calificate de comisie ca „dezmățate" și „vădit lumești", iar în al doilea rînd, remedierii nemulțumirilor cauzate de imposibilitatea înțelegerii textului rugăciunilor, datorită excesivei complexități a muzicii polifonice.

Trecînd peste toate fazele dezbaterilor în jurul acestor probleme, să vedem care au fost deciziile finale luate de conciliul din Trento. A fost subliniată în mod deosebit necesitatea de a menține în cultul catolic numai acea muzică ce nu îngreuia înțelegerea cuvintelor textului și care era lipsită de acele motive „imorale", despre care a fost vorba mai sus.

Deși sinodul din Trento, în decretele sale, nu a condamnat categoric întreaga muzică polifonică, totuși o serie de măsuri practice au fost luate. La Roma au fost înființate cîteva comisii de cardinali; două dintre acestea

au întreprins o revizie a personalului capelei papale și au redus numărul cîntăreților de la 33 la 24.

Afară de aceasta, în arhiva papală s-a păstrat o dare de seamă destul de neclară, din care reiese că întreg efectivul capelei a fost convocat în casa unuia din cardinalii membri ai comisiei și a cîntat în fața lui cîteva misse. Nu ni se spune dacă a fost executată și vreo missă de Palestrina și nici nu aflăm care a fost rezultatul acestei audiții. Se prea poate ca audiția să fi fost organizată pentru a stabili gradul de inteligibilitate a cuvintelor în polifonia vocală, după „reforma" întreprinsă. Însă Palestrina nu a scris nimic destinat *special* conciliului din Trento. Din contra, s-a aflat de curînd că un alt compozitor, apropiat ca stil de Palestrina, dar mult mai puțin talentat — un oarecare Jacobus van Kerle — a fost însărcinat în anul 1562 să scrie niște cîntări religioase *speciale,* destinate conciliului din Trento *(Konzils-Preces).* [56]

Acestea au fost efectele *directe* ale hotărîrilor luate de sinodul din Trento în legătură cu muzica bisericească catolică.

Așadar, contrareforma a adus prefaceri considerabile în domeniul muzicii religioase și, mai ales, al celei liturgice : ea a dus la crearea unor noi varietăți stilistice ale polifoniei Renașterii. Acest stil nou s-a conturat — încă înainte de aplicarea hotărîrilor conciliului din Trento — în *școala polifonică romană,* în fruntea căreia se afla Palestrina.

VII

Să ne oprim acum asupra condițiilor în care s-au format și au creat cei mai de seamă reprezentanți ai școlii polifonice italiene dinainte de Palestrina.

Rolul conducător pe care îl avea curtea papală în domeniul muzicii catolice a primit o grea lovitură încă în perioada în care reședința papilor a fost mutată la Avignon. În această perioadă, a „transplantării" curții papale pe solul Provenței, cu cultura sa muzicală înaintată, se remarcă o intensificare considerabilă a influenței genurilor laice asupra muzicii de cult, mergîndu-se pînă la crearea unor „misse-balade", a unor „misse-motete" și chiar a unor „misse-caccii".

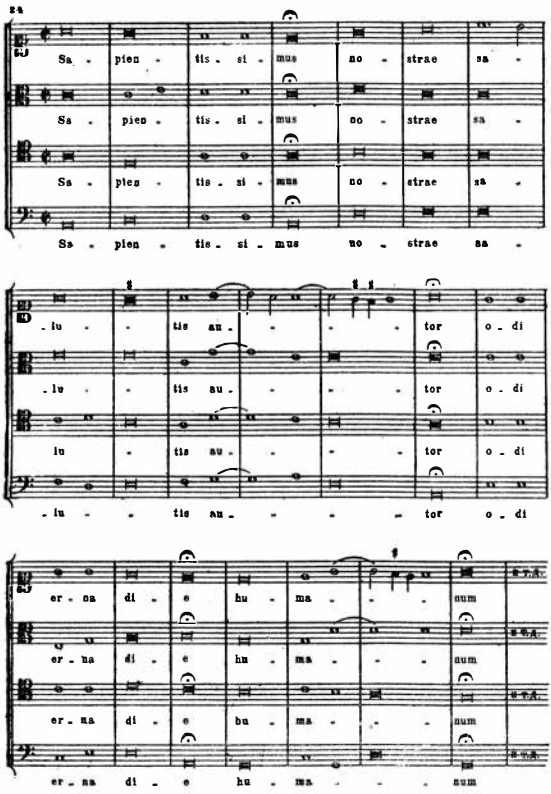
După întoarcerea papilor de la Avignon la Roma, a fost necesar un timp destul de îndelungat pentru a putea fi concentrate la curtea papală forțe muzicale importante și a se pune la punct o muzică de cult adecvată. Vrînd-nevrînd, papii trebuiau să angajeze muzicanți din Franța sau din Țările de Jos. Maeștri de frunte ca Dufay, Okeghem, Josquin des Prés și mulți alții au petrecut ani și decenii întregi la Roma, în calitate de cîntăreți papali.

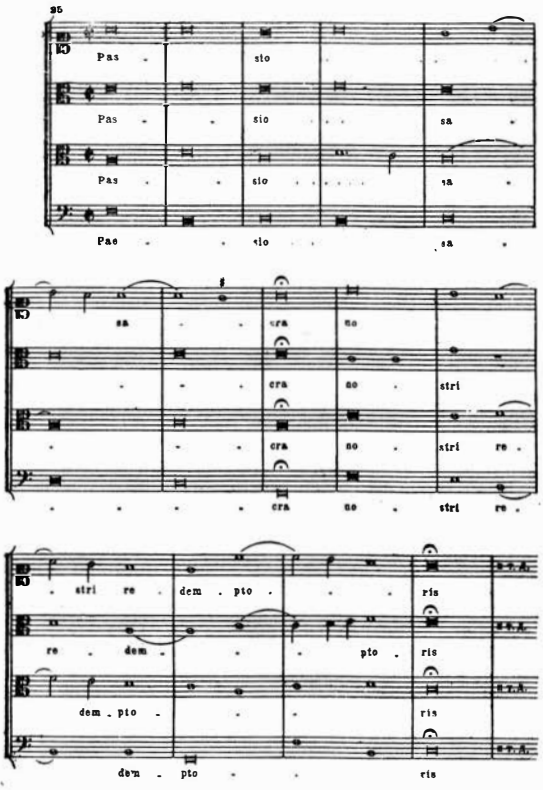
Abia în secolul XVI se formează din nou un stil polifonic italian propriu în domeniul muzicii catolice. Se ridică noi maeștri polifoniști de prim rang, de data aceasta *de origine italiană.*

Treptat, elementele stilistice ale polifoniei vocale romane a cappella au început să prindă rădăcini în solul Italiei. Aceste elemente ies în evidență într-un motet al compozitorului d'Ana, lucrare care este în același timp unul din primele modele ale polifoniei *venețiene* din perioada dinaintea celor doi Gabrieli, cînd școala venețiană începea să-și formeze stilul caracterizat prin bogăția de culori vii și variate.

Ne vom opri în mod special asupra lucrărilor acestui venețian, întrucît ele constituie, poate, primul exemplu de polifonie italiană autohtonă pe care-l avem la îndemînă și care anunță așa-numita manieră „acordico-contrapunctică" a polifoniei romane din secolul XVI (v. exemplul 24). Făcînd comparație cu alte motete ale aceluiași autor, ne putem convinge că acesta nu este un fenomen întîmplător (v. exemplul 25).

Lucrarea datează din anul 1506. Data este semnificativă, întrucît ea ne demonstrează că factura acordică propriu-zisă a apărut la Veneția cu vreo douăzeci de ani *înainte* de nașterea lui Palestrina, primatul în această direcție putînd fi disputat cel mult de Josquin.





La cîțiva ani distanță de această lucrare (1518) se situează un motet al lui Constanzo Festa — reprezentant al școlii romane, precursor al lui Palestrina.

Festa e socotit unul din primii polifoniști italieni importanți ai secolului XVI, din perioada anterioară lui Palestrina. Începînd din anul 1517, el a activat ca dirijor al capelei papale; anul morții sale este 1545. Întîlnim la Const. Festa o trăsătură stilistică caracteristică, ce va predomina și la maeștrii italieni de după dînsul, și anume: „virtuozitatea" polifonică (care a împins la exagerări pe mulți compozitori — chiar și din cei mai importanți — ai școlii franco-flamande) se îmbină cu simpatia carac-

teristică a umaniștilor italieni pentru o linie melodică plastică, bine conturată, și cu năzuința de a realiza un echilibru între structura lucrării și paleta de culori folosită.

Activizarea reacțiunii catolice, care s-a făcut simțită în Italia mai puternic ca oriunde, a făcut ca la compozitorii polifoniști italieni, spre deosebire de cei franco-flamanzi, să apară cu precădere, în calitate de *cantus firmus*, coralul gregorian, și să se acorde o deosebită atenție intonării clare a textului religios. Aceste trăsături se remarcă în special la compozitorul italian Animuccia, capelmaestru al catedralei sf. Petru între anii 1555—1571.

Acesta expune principiile sale de creație (caracteristice și pentru Palestrina) în prefața la missele sale din anul 1567. El afirmă : „M-am străduit să scriu muzica pe texte de rugăciuni, în așa fel încît *sesizarea înțelesului textului să aibă cît mai puțin de suferit.* Am avut grijă ca, pe de o parte, să păstrez elementele măiestriei și, pe de altă parte, să nu lipsesc auzul [ascultătorilor] *de o oarecare plăcere*".

Din aceste cuvinte putem trage concluzia că Animuccia se conformează de voie, de nevoie deciziilor privitoare la muzică ale sinodului din Trento, însă caută nu numai ca *factura transparentă* să asigure o rostire cît mai clară a cuvintelor, ci și ca acest tip de polifonie să nu-și piardă capacitatea de a impresiona pe ascultători. Astfel, la Animuccia se străvede clar acea dualitate a tendințelor, caracteristică pentru maeștrii muzicii italiene din perioada Renașterii : pe de o parte, tratarea subiectelor impuse de catolicism, iar pe de altă parte, folosirea unor mijloace de expresie împrumutate din arta realistă a Renașterii.

Pasul decisiv în această direcție a fost făcut de Palestrina, care se numea de fapt Giovanni Pierluigi *da Palestrina* (la numele său s-a adăugat, după obiceiul timpului, numele orășelului situat aproape de Roma, unde compozitorul a văzut lumina zilei).

PALESTRINA

I

Biografia lui Palestrina — extrem de săracă în evenimente — prezintă interes tocmai pentru că ea se deosebeşte fundamental de biografiile „aventuroase", pline de neprevăzut, ale maeştrilor flamanzi, neobosiţi, ba, am putea spune, „maniaci" în pasiunea lor de a rătăci din loc în loc.

Ce ţări n-au colindat Dufay, Obrecht, Josquin, Orlando Lasso ! Ei puteau fi întîlniţi la Neapole şi la Milano, în Savoia şi la Veneţia, la Bruges şi Dijon, la Ferrara şi la Paris, pînă se linişteau, stabilindu-se spre sfîrşitul vieţii în vreun mic orăşel al patriei lor — Cambrai, Condé etc.

Spre deosebire de aceşti compozitori, Palestrina, în lunga sa viaţă (el a murit la 70 de ani) abia dacă s-a depărtat la cîteva mile de Roma, unde îşi avea reşedinţa permanentă.

După îndelungi şi amănunţite cercetări, în momentul de faţă se cunosc precis următoarele date biografice importante în legătură cu Palestrina.

Giovanni Pierluigi s-a născut în anul 1525, * la cîteva mile de Roma, în orăşelul Palestrina (de unde compozitorul îşi trage numele cu care a intrat în istorie).

A fost stabilit recent că, în octombrie 1537, Palestrina figura printre coriştii uneia din bisericile romane.

În anul 1544, el ocupă funcţia de regent în catedrala orăşelului său natal, iar peste numai 7 ani, în 1551, conduce corul catedralei sf. Petru din Roma. Această avansare rapidă a lui Palestrina se explică, poate, prin faptul că noul papă — Iuliu III — fusese, înainte de numirea sa, cardinal la Palestrina şi-l cunoştea probabil pe Giovanni încă de atunci ca pe un muzician remarcabil.

---

* Alte ipoteze în legătură cu anul naşterii — 1514, 1515, 1526 — au fost infirmate de cercetările mai recente.

În anul 1555, Palestrina a devenit cantor al capelei sixtine, dar nu pentru multă vreme: curînd, el a fost concediat, numai pentru că era căsătorit!*

Palestrina este angajat să conducă activitatea muzicală la biserica San Giovanni di Laterano. Începînd din anul 1561, el este regent al bisericii Santa Maria Maggiore — ea fiind și locul unde dînsul și-a început cariera muzicală, cîntînd în cor; între anii 1567 și 1571, el se află, în calitate de dirijor, în serviciul cardinalului d'Este, cunoscut mecenat și iubitor al artelor, care se interesa, printre altele, și de muzică; în sfîrșit, din anul 1571 și pînă în 1594, anul morții sale, Palestrina a condus din nou corul catedralei sf. Petru.

După cum vedem, biografia lui Palestrina este extrem de săracă în întîmplări neobișnuite. Cu toate eforturile intense depuse de numeroși biografi, cu scopul de a dezvălui cele mai mici amănunte legate de viața și creația lui, numai în rare cazuri se pot pune în lumină unele trăsături ale personalității și firii lui Palestrina.**

Cîte lucrări a creat în total Palestrina?

Locul cel mai important în creația lui îl ocupă *missele*, în număr de 93 (39 pe patru voci, 29 pe cinci, 21 pe șase și 4 pe opt voci); urmează 139 de motete, lamentații, imnuri, litanii, două volume de madrigale religioase și mai multe madrigale laice și cîntece polifonice.***

După această enumerare a lucrărilor lui Palestrina, să trecem la analiza metodei lui de creație, ocupîndu-ne, în primul rînd, de conținutul muzicii lui și dînd o scurtă caracterizare a imaginilor muzicale tipice pentru acest compozitor.

Trebuie avute în vedere două laturi caracteristice ale creației lui Palestrina, care au oglindit specificul epocii lui și contradicțiile ascuțite ale vieții sociale din Italia, unde pături tot mai largi ale populației respirau — alături de atmosfera apăsătoare a religiei — aerul înviorător al noilor idei umaniste, îmbold la o viață mai activă, militantă.

Se știe că Palestrina a fost în primul rînd un compozitor bisericesc și concepția lui religioasă despre lume și-a pus amprenta puternică asupra lucrărilor sale.

Într-adevăr, imaginile care predomină în missele, improperiile și în majoritatea motetelor lui Palestrina se remarcă printr-un caracter contemplativ, printr-o „absență a pasiunilor" vecină adesea cu renunțarea religioasă la cele pămîntești.

Însă aceasta nu este decît una din laturile muzicii de cult a lui Palestrina și nu ei îi datorează această muzică marea sa importanță în evoluția ulterioară a artei muzicale.

De fapt, în ciuda caracterului mistic al textului rugăciunilor, sentimentele reale ale oamenilor reali pătrund cu hotărîre în sfera viziunilor

* Papa Paul IV, care i-a urmat lui Iuliu III, a socotit inadmisibil faptul că în efectivul capelei lui „personale" figurau trei cantori căsătoriți și toți trei au fost concediați. Această măsură reflectă întru totul spiritul contrareformei.

** Trebuie respinse, nefiind demne de crezare, numeroasele anecdote care s-au țesut în jurul vieții lui Palestrina, cum se întîmplă și în cazul lui Josquin și al altor artiști iluștri.

*** Este semnificativ faptul că încă în timpul vieții lui Palestrina numeroase lucrări mari ale lui — misse, motete — au fost incluse (deși lungimea lor este considerabilă) în cele dintîi culegeri *tipărite*, alături de cele mai populare *laude*, *frottole* și *villanelle* ale unor autori anonimi.

religioase ale acestui artist care n-a scăpat de limitările inerente epocii sale și situației sale sociale. Prin textul și formele muzicii de cult răzbate la tot pasul o bucurie de a trăi profund umană.

Fiind un mare artist, Palestrina — ca și mulți alți activiști de seamă ai artei Renașterii — nu putea rămîne străin de concepțiile umaniste ale oamenilor înaintați din vremea sa; el nu putea rămîne indiferent față de imaginile și intonațiile noi, care erau rezultatul pătrunderii acestor idei în muzica laică democratică a Renașterii italiene.

Chiar cînd e legată de întîmplările din biblie, de legendele despre Hristos, maica Domnului, Maria Magdalena etc., muzica lui Palestrina exprimă adesea bucuriile, durerile, speranțele, pe care italienii din vremea lui și, mai ales, oamenii simpli le resimțeau și le exprimau în legătură cu evenimentele din viața de toate zilele, ce nu aveau nimic comun cu poveștile biblice și cu dogmele catolicismului.

Numeroase motete ale lui Palestrina pot servi ca exemple în acest sens. Astfel, în motetul pe cuvintele „Un om a pregătit un ospăț, la care a chemat multă lume" (vol. II — nr. 9),* Palestrina conferă muzicii un caracter vesel, dansant. O bucurie de a trăi cu totul laică răzbate și într-un alt motet (vol. VII — nr. 3) pe un text asemănător: „O, ospăț minunat, ce dăruiești sănătate și bucurii de tot felul".

Muzica motetelor pe cinci voci din volumele al 4-lea și al 5-lea, scrise de Palestrina pe texte din „Cîntarea cîntărilor", slăvește dragostea pămînteească. Aceste motete alcătuiesc un fel de album lirico-erotic al compozitorului. Melodiile lor sînt plastice și expresive; în sfera lor de imagini apar dragostea, florile, natura, primăvara. Palestrina nu se sfiește să zugrăvească, prin mijloacele muzicii polifonice, chipul „iubitului, care a coborît în grădină, pentru a culege crini" (vol. V). „Grăbește-te, iubita mea, vino — iarna a trecut, ploile s-au sfîrșit, pămîntul nostru se umple de flori..." — glăsuiește textul unui alt motet al lui Palestrina (vol. V).

Acestea și multe alte motete ale lui Palestrina pe texte laice arată bogăția de resurse variate de care dispune melodica reținută, cu desfășurare liniștită, precum și celelalte mijloace de expresie folosite în aceste motete foarte apropiate de lucrările scrise de compozitor pe texte bisericești.

Cu și mai multă libertate și îndrăzneală apar aceste trăsături în madrigalele laice ale lui Palestrina: după cum vom vedea mai departe, compozitorul zugrăvește în aceste lucrări, cu un intens dramatism și o mare putere de convingere, situații desprinse din viață și sentimente intense.

În același timp, întreaga creație a lui Palestrina se caracterizează prin echilibru și printr-un mare calm; totul este la dînsul ponderat, calculat; mijloacele de expresie ale polifoniei vocale, pe care marele compozitor le stăpînea cu o deosebită măiestrie, sînt utilizate cu maximum de prudență și *moderație;* se remarcă un perfect echilibru între toate secțiunile oricărei lucrări și o mare transparență a culorilor sonore, care se completează și se reliefează reciproc. Toate aceste însușiri pot fi puse în legătură nu numai cu convingerile religioase ale compozitorului, ci și

* Numerele volumelor și numerotarea motetelor sînt luate din ediția completă a lucrărilor lui Palestrina în 33 de volume, a editurii Breitkopf und Härtel din Leipzig.

cu principiile Renașterii italiene, a căror influență s-a făcut așa de puternic simțită în artele plastice, în arhitectură, în scrierile umaniștilor italieni.

Să examinăm pe rînd diferitele trăsături ale stilului polifonic al lui Palestrina, trăsături ce se relevă mai ales în principalul domeniu al creației compozitorului — în polifonia corală de cult a cappella.

În polifonia lui Palestrina, complexul de mijloace de expresie se află în funcție de conținutul ideologic și emoțional al muzicii sale. Este eronată opinia celor care atribuie creației lui Palestrina un caracter „formalist" și nu văd în polifonia lui nimic altceva decît o înșiruire de subtilități contrapunctice pur cerebrale.

Pentru ilustrarea celor spuse, vom alege — din numeroasele exemple ce pot fi extrase pînă și din missele lui Palestrina — următorul exemplu : felul cum sînt puse pe muzică, în missa dedicată papei Marcello, cuvintele *„Crucifixus etiam pro nobis ; sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die..."* (cuprinse în Credo din *Missa papei Marcello).* *

Cuvintele despre suferință și moarte sînt executate coral într-o factură mai transparentă. Dispare caracterul compact, solemn al scriiturii la șase voci. În această secțiune, atît registrele, cît și modurile contribuie la sublinierea înțelesului. *Crucifixus* începe și se sfîrșește în modul mixolidic. Modurile minore predomină în secțiunea unde este vorba de suferință și moarte (v. exemplul 28a).

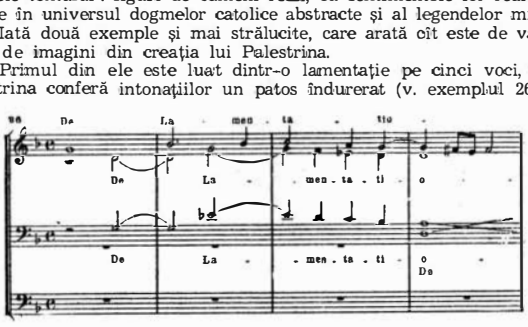
Imediat după aceea, întregul cor *(tutti)* cîntă, scandînd cuvintele, *et resurrexit* (măsurile 12—14).

Mai predomină încă modurile minore, însă vocile suie. După o pauză, soprano și alto execută un salt în sus, pătrunzînd într-un registru mai luminos. Pe cuvintele textului *„secundum scripturas..."* se restabilește modul major.

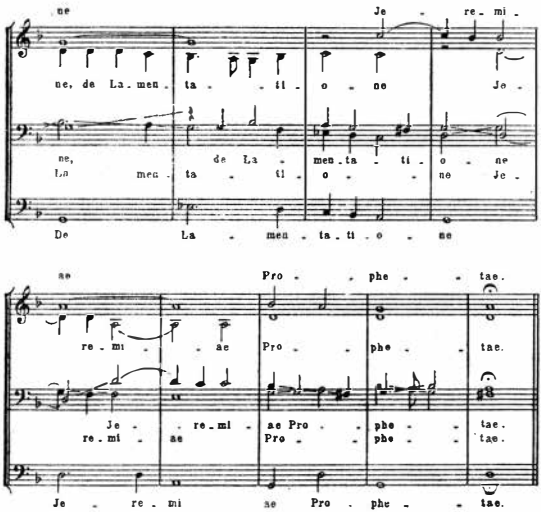
În toate cazurile de acest fel, Palestrina nu numai utilizează mijloace de expresie împrumutate, de fapt, din arta realistă, dar și lărgește hotarele textului : figuri de oameni reali, cu sentimentele lor reale, fac irupție în universul dogmelor catolice abstracte și al legendelor mistice.

Iată două exemple și mai strălucite, care arată cît este de variată sfera de imagini din creația lui Palestrina.

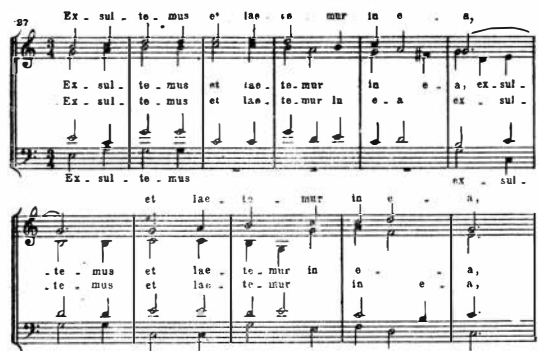
Primul din ele este luat dintr-o lamentație pe cinci voci, unde Palestrina conferă intonațiilor un patos îndurerat (v. exemplul 26) ; al

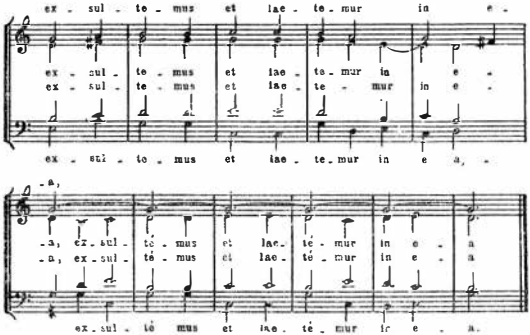


* „A fost răstignit pentru noi în zilele lui Ponțiu Pilat, a suferit și s-a îngropat. Și a înviat a treia zi după scripturi...".



doilea exemplu este un *Exultemus* pe patru voci. Aici, pe cuvintele unei rugăciuni care îndeamnă oamenii să se bucure, să exulte, Palestrina creează o muzică luminoasă, saturată de bucuria de a trăi, foarte apropiată de cîntecele populare de dans :





II

La baza stilului lui Palestrina se situează rolul dominant al elementului melodic.

Aici, artistul folosește pe scară largă bogăția cîntecelor populare italiene, * pline de suplețe și prospețime, cantabilitatea lor, expresivitatea lor profundă și totodată reținută, acel „calm și răbdare" *(buona corazza di patientia)* pe care le găsim nu numai în cîntecele populare italiene, ci și la cîțiva mari pictori (Rafael) și reprezentanți ai gîndirii științifice înaintate.

Trebuie amintit că cantabilitatea, care a fost una din cele mai importante cuceriri ale polifoniei Renașterii, a fost însușită într-o mare măsură și de unii precursori ai polifoniei romane, ca Ockeghem și apoi Josquin, însă ea a ajuns la maximă dezvoltare abia la Palestrina.

Această cantabilitate, care reflectă într-o mare măsură trăsăturile spiritului nou al umanismului Renașterii, apare la Palestrina nu numai în melodia uneia din vocile întregului polifonic : ea străbate întreaga țesătură acordico-polifonică a muzicii lui corale.

Nu este întîmplător faptul că în mai multe zeci de lucrări de cult ale lui Palestrina apar în calitate de cantus firmus cîntece populare răspîndite și vechi secvențe populare.

La Palestrina ajunge la o deosebită strălucire una din trăsăturile caracteristice ale polifoniei Renașterii, și anume *capacitatea de a realiza o frumusețe excepțională a sonorității, prin suprapunerea diferitelor voci, fiecare din acestea păstrîndu-și totodată independența intonațională.*

---

* Laroche, în articolul său „Glinka și importanța lui în istoria muzicii", notează cu perspicacitate că „Palestrina și Gabrieli ... au introdus în muzică elemente *de cîntec popular italian*" [57].

Un rol important îl joacă în muzica lui Palestrina principiul contrastării şi al imitaţiei reciproce a unor voci legate între ele şi care în acelaşi timp se completează.

Datorită faptului că fiecare voce melodică variază multiplu şi elastic, atît intonaţional cît şi ritmic, motivul de bază — nucleul melodiei date, un fel de „temă" — întreaga ţesătură polifonică a lucrărilor lui Palestrina este înţesată, la toate vocile, de formule melodice înrudite între ele. Aceste formule, sau în orice caz marea lor majoritate, nu sînt creaţia lui Palestrina : adesea, ele sînt împrumutate în ultimă instanţă din muzica populară, unde s-au închegat de-a lungul mai multor veacuri.

Tematismul din polifonia lui Palestrina este — ca şi în cazul altor reprezentanţi ai stilului sever — un tematism aparte, polifonic, bazat pe imitaţie, calitativ deosebit de noţiunea de temă din muzica simfonică de la sfîrşitul secolului XVIII şi începutul secolului XIX. Acest tematism este, de regulă, lipsit de calităţile indispensabile pentru dezvoltarea tematică din muzica simfonică a vremii noi.

Repetăm : la polifoniştii secolelor XV—XVI este vorba de obicei de nişte „motive tematice" care marchează abia începutul cristalizării nucleului tematic de bază, în cadrul unei fraze melodice mai mult sau mai puţin individualizate.

Şi totuşi, la unii maeştri, ca Obrecht şi mai ales Josquin, iar într-o oarecare măsură şi la Lasso, se poate vorbi de existenţa unor elemente tematice : în muzica lor, unele „teme" individualizate, uneori cu caracter instrumental, sînt supuse unui proces de prelucrare, iar cîteodată se opun chiar una alteia. Acest fel de tematism *lipseşte, de regulă, la Palestrina* şi lucrul nu e întîmplător : această absenţă este legată organic de întregul conţinut ideologic şi, să spunem aşa, de tonusul creaţiei lui, în care dezvoltarea interioară vocal-polifonică joacă un rol neînsemnat în comparaţie cu importanţa ei în muzica lui Josquin ; la Palestrina lipseşte contrastarea bruscă a imaginilor, specifică, de exemplu, polifoniei veneţiene.

Totuşi, se poate vorbi despre *elemente de tematism* şi la Palestrina : în missele sale întîlnim motive tematice asemănătoare la începutul fiecărei părţi a lucrării respective şi repetîndu-se, în combinaţii mereu noi, de-a lungul tuturor părţilor.

În limitele fiecăreia dintre părţile missei, asemenea „motive tematice" introductive conferă unitate întregului polifonic, prin folosirea unor formule melodice şi ritmice comune. Iar legăturile acestor „teme" cu cîntecul popular sînt — o repetăm — incontestabile.

Însă aici se manifestă şi limitarea inevitabilă a creaţiei lui Palestrina, constînd într-o uniformitate melodico-intonaţională şi uneori în ritmica amorfă a polifoniei lui, care capătă din această cauză un caracter oarecum abstract şi static. Pentru aceasta este răspunzător conţinutul religios al imaginilor muzical-poetice din lucrările sale, precum şi năzuinţa compozitorului de a exprima în muzică un anumit calm al „beatitudinii". Cum în acest scop sînt folosite mijloace de expresie adecvate acestui „calm" ideal, se ajunge la o rupere a melodicii lui Palestrina de cîntecul popular legat de viaţa reală, din care, totuşi, se alimenta muzica lui.

Şi în caracterul desfăşurării melodiei se manifestă această năzuinţă spre un echilibru perfect:

1) în ce priveşte intervalele, un salt mare melodic este totdeauna urmat de un mers invers din treaptă în treaptă sau, reciproc, o mişcare din treaptă în treaptă pregăteşte un salt;

2) în ce priveşte mişcările alternative ale unei voci melodice, după un mers ascendent urmează o coborîre;

3) pe plan ritmic, al raporturilor dintre duratele sunetelor, se remarcă trecerea consecutivă de la o notă întreagă la o doime, de la doime la pătrime etc.; o sincopă, o întîrziere, se echilibrează cu ajutorul unei mişcări liniştite „de durată dublă";

4) se remarcă un echilibru în repartiţia „respiraţiilor", a pauzelor, precum şi în intrarea şi ieşirea vocilor.

Ceea ce se întîmplă în limitele unei singure voci melodice se aplică la fel de consecvent şi în relaţiile reciproce dintre cîteva voci melodice. Şi aici se remarcă la Palestrina un echilibru permanent între mijloacele de expresie.

Astfel, mişcarea suitoare a *unei voci* se compensează printr-o coborîre a *celorlalte;* o disonanţă se echilibrează cu ajutorul unui întreg şir de consonanţe care o urmează; imitaţiile *nu depăşesc* de obicei limitele modului (imitaţii la unison, la octavă, la cvintă şi la cvartă).

Aceste trăsături, şi altele similare, ale polifoniei corale a lui Palestrina sînt adesea legate de atmosfera liniştită, împăcată, ce predomină în muzica lui. Această muzică a fost, după cum se ştie, folosită de biserica catolică în interesele sale, atît în timpul vieţii maestrului, cît şi după moartea acestuia; biserica a creat chiar un stil interpretativ special pentru polifonia corală a lui Palestrina. Acest stil căuta cu tot dinadinsul să minimalizeze conţinutul pămîntesc al muzicii lui şi să scoată pe primul plan atmosfera de „pace şi bunăvoinţă" şi de „smerenie", cu scopul de a distrage pe oamenii simpli de la lupta vieţii şi de a-i cufunda într-o stare contemplativă, mistică.

Iată pentru ce, analizînd creaţia lui Palestrina, trebuie să avem în vedere nu numai trăsăturile „cu adevărat frumoase" (Serov) ale muzicii lui, ci şi acele laturi ale ei care au oferit cercurilor clericale posibilitatea de a folosi în cultul catolic moştenirea muzicală a acestui compozitor.

III

Polifonia lui Palestrina, deşi bazată pe primatul elementului melodic, posedă totuşi şi trăsături evidente ale facturii acordice, elemente de armonie funcţională, care s-au închegat treptat, de-a lungul veacurilor. În creaţia lui Palestrina, aceste tendinţe de apariţie a unei facturi acordico-armonice se vădesc mult mai puternic decît la predecesorii lui.

În polifonia lui, se remarcă formarea sistemului funcţional al modurilor major şi minor în sînul modurilor naturale („bisericeşti"), care mai jucau încă în acea vreme un rol dominant; apar formule armonice tipice şi funcţiunile de dominantă şi subdominantă. Este deosebit de evidentă cristalizarea formulelor de încheiere (cadenţa capătă un rol important),

fiind tot mai marcată scoaterea în evidență a tonicii față de celelalte trepte ale modului.

Tocmai de aceea stilul lui Palestrina a fost numit, după cum se știe, „acordic-contrapunctic".

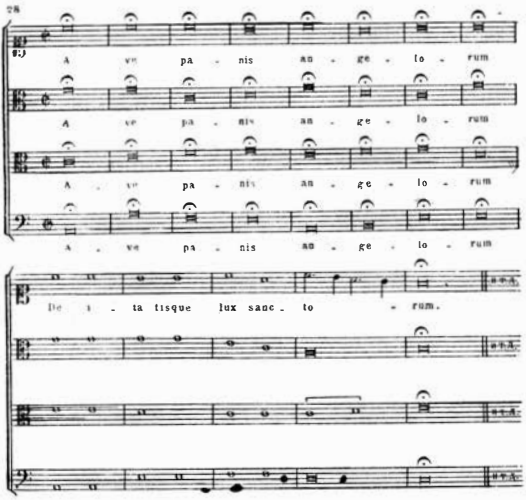
Este foarte important că și aceste elemente ale facturii armonice pe cale de cristalizare au apărut în creația lui Palestrina pe baza cuceririlor polifoniei *populare* italiene.

Laudele polifonice recent publicate, create de păturile largi ale poporului italian, ne permit să identificăm în chip indiscutabil în creația populară sursele și prototipul facturii acordice care își face loc în polifonia lui Palestrina. Astfel, atît în melodica sa, cît și în ce privește factura polifonică și cea acordică a muzicii sale, Palestrina poate fi asemuit, într-un sens, cu Rafael.

La fel cum Rafael a sintetizat în tablourile sale trăsăturile oamenilor din popor, tot așa și Palestrina a acordat o deosebită atenție intonațiilor populare, împrumutînd din tezaurul creației populare acele procedee stilistice originale care mai erau atribuite încă recent influenței exclusive a contrareformei și a deciziilor sinodului din Trento.

Studiind laudele polifonice religioase din secolele XV—XVI, publicate de curînd, remarcăm cît de numeroase sînt trăsăturile comune stilului lui Palestrina și genurilor italiene apropiate de creația populară.

Iată un exemplu grăitor, luat din una din aceste *laude :*



Totodată, după cum am arătat mai sus, combinațiile acordice din muzica lui Palestrina se remarcă de obicei printr-o înlănțuire liniștită, prin absența totală a schimbărilor bruște, a disonanțelor nepregătite

În acest plan este deosebit de caracteristic felul cum folosea Palestrina disonanțele, procedeele lui fiind de altfel tipice pentru scriitura polifonică a tuturor reprezentanților stilului sever.

Fără îndoială, Palestrina își dădea seama că utilizarea disonanțelor contribuie la îmbogățirea mijloacelor de expresie muzicală ; totuși, folosindu-le, el respectă regulile clasice ale „stilului sever" :

1) disonanța este pregătită în mod obligatoriu prin introducerea unei consonanțe pe timpul slab al măsurii ;

2) cu ajutorul unor note legate, disonanța trece pe timpul tare care urmează ;

3) pe timpul slab următor, disonanța se rezolvă, trecînd în consonanță, cu ajutorul unei coboriri de o secundă.

O astfel de tratare a disonanței se întîlnește extrem de des la Palestrina. Dînsul se conformează tradiției epocii sale, tradiție care și-a găsit expresia în scrierile a numeroși teoreticieni : „Călugărul Guilelmus" (Guilelmus Monachus), Zarlino și alții, care declară că disonanța se utilizează doar pentru a scoate în relief „sonoritatea dulce" a consonanței care urmează. De aceea, la introducerea disonanțelor nu se aveau totdeauna în vedere expresia, înțelesul textului (deși cei mai buni compozitori țineau cont și de acestea) ; se întîmpla ca o disonanță să fie introdusă numai din dorința de a sublinia, prin „mijloace tari", frumusețea consonanțelor.

Aici se manifestă acea atitudine estetizantă față de muzică, acea prețuire excesivă a frumuseții anumitor acorduri, care constituie una din trăsăturile caracteristice ale compozitorilor Renașterii și se vădește și în creația lui Palestrina.

Palestrina nu depășește aproape niciodată limitele a ceea ce se poate realiza folosindu-se exclusiv modurile naturale : semnele de alterație, legate în special de funcțiunile armonice — care iau o mare dezvoltare, încă înainte de Palestrina la maeștrii franco-flamanzi, iar la autorii de madrigale din vremea lui capătă o și mai mare importanță — joacă un rol minim *(însă nu lipsesc cu totul)* în lucrările de cult ale lui Palestrina de tipul „improperiilor".

Totodată, diatonica riguroasă a modurilor naturale, absența cromatismelor și a modulațiilor bruște folosite în madrigalele multor contemporani ai lui Palestrina și chiar în propriile lui madrigale — toate acestea erau trăsături întru totul conforme cerințelor catolicismului.

Estetica oficială a cercurilor clericale îi constrîngea pe compozitorii de muzică de cult să evite tot ce putea fi considerat ca o izbucnire tumultuoasă de sentimente, ca un gînd pămîntesc capabil să tulbure atmosfera contemplativă, religioasă, din timpul slujbei.

Tocmai în acest scop impunea biserica respectarea celui mai riguros diatonism, pentru a obține, în timpul liturghiei catolice, o atmosferă deosebit de solemnă și pentru a-i cufunda pe credincioși în sentimentul de smerenie, de renunțare la orice zbucium pămîntesc.

O cerință a muzicii populare și, totodată, a esteticii Renașterii, este redarea clară a textului literar pus pe muzică ; la Palestrina această claritate este nelipsită, chiar și în cazul sunării concomitente a cîtorva voci melodice.

El obține acest rezultat prin următoarele mijloace :

1) folosirea unor forme simple ale contrapunctului (notă contra notă, două note contra notă) ; 2) intonarea concomitentă de către toate vocile a aceloraşi cuvinte şi, în majoritatea cazurilor, a aceloraşi silabe ale textului ; * 3) utilizarea unor fraze muzicale scurte, „de respirație redusă", ceea ce contribuie la rîndul său la o mai mare claritate a redării textului şi la uşoara lui memorare.

Din creația populară a învățat Palestrina să acorde o atenție deosebită fiecărui cuvînt, fiecărei silabe şi să caute acele intonații melodice care exprimă cît mai sugestiv înțelesul diferitelor cuvinte şi fraze.

La Palestrina, intonarea textului nu păcătuieşte cîtuşi de puțin prin monotonie. Întîlnim la el două procedee de bază :

1) părțile cu text lung (de exemplu, Credo, Gloria) sînt mai apropiate de factura acordico-armonică, ceea ce permite, după cum am arătat, obținerea clarității maxime în redarea textului. Această factură este, într-o anumită măsură, *consecința* desfăşurării polifonice a vocilor, lucru despre care vom vorbi detaliat mai departe. Verticala acordică, la fel ca şi intrarea concomitentă a tuturor vocilor, subliniază ideea unică afirmată de text. La obținerea acestui rezultat contribuie şi folosirea unui ritm unic, intrarea simultană a tuturor vocilor la începutul frazei şi intonarea sfîrşitului ei, de către toate vocile, pe unul şi același timp al măsurii ;

2) în cîntările care au un text scurt (de exemplu Kyrie, Sanctus) şi unde, în consecință, nu există pericolul ca textul să devină neclar, Palestrina acordă o mai mare libertate desfăşurării polifonice a vocilor ; sînt folosite în mai mare măsură imitațiile, se schimbă mai des registrele, apar jubilații. Astfel, expunerea conținutului muzical *se desfăşoară concomitent în cîteva planuri.*

Fiecărei fraze a textului îi corespunde de obicei o frază muzicală, care începe şi se termină conform cu împărțirea sintactică a textului.

Aceste procedee prudente, care asigură o cît mai uşoară înțelegere a textului, sînt folosite mai ales în creația lui Palestrina din perioada de maturitate, din care cauză se vorbeşte despre o „nouă manieră" în creația compozitorului, în acea perioadă. Această „nouă manieră" este rezultatul unei evoluții îndelungate a stilului palestrinian — de la madrigalul laic (pe texte de Petrarca şi de epigonii acestuia) pînă la lucrările de cult şi madrigalele din ultima perioadă de creație.

Ca exemplu al acestui stil de maturitate poate servi vestita missă dedicată de Palestrina papei Marcello.

Majoritatea cercetătorilor caută de obicei să demonstreze că lucrările de maturitate ale lui Palestrina ar respecta întocmai litera hotărîrilor sinodului de la Trento, cu alte cuvinte că ele ar fi în spiritul contrareformei. În realitate însă, este neîndoielnic că Palestrina urmează şi aici principiile muzicii populare şi principiile estetice ale Renașterii, care cer cla-

* Aceasta duce la formarea verticalelor acordice, însă apariția acestora este datorată şi altor cauze.

ritatea rostirii, transparența facturii, acordarea unui rol conducător textului.

In laudele polifonice larg răspîndite, despre care a fost vorba mai sus, apare aceeași metodă silabică de intonare a textului, cu care am făcut cunoștință în lucrările lui Palestrina.

Pe de altă parte, rostirea silabică a formulelor mistice ale slujbei catolice tradiționale în limba latină, iar nu în limba italiană familiară ascultătorilor, a făcut ca polifonia corală a lui Palestrina să fie utilizată pentru a fixa în mintea credincioșilor — prin intermediul artei — dogmele catolice. Creația marelui compozitor a devenit astfel o armă în mîinile reprezentanților clerului, care, din motive tactice, au admis folosirea muzicii polifonice în biserică.

IV

Sîntem îndreptățiți să vorbim despre un întreg sistem de metode și mijloace de expresie muzicală, folosite de Palestrina cu maximum de libertate și varietate, pentru a reflecta în muzică atît înțelesul de bază al secțiunii respective de text, cît și înțelesul fiecărui cuvînt.

Aici trebuie să menționăm un procedeu care a fost semnalat în nenumărate rînduri la Palestrina — și nu numai la dînsul, ci și la numeroși precursori și contemporani ai săi. Este vorba de procedeul de a „zugrăvi" cu ajutorul sunetelor anumite semnificații de uz curent ale unora din cuvintele care fac parte din textul intonat. Astfel, de exemplu, pentru intonarea cuvîntului *ascendit* („suie") este folosit mersul suitor al vocilor ; pe cuvîntul *caeli* („spre cer") vocile se avîntă puternic în sus : intonînd cuvîntul *terra* („pămînt") ele coboară etc. Dacă în text este vorba despre ceva de lungă durată, Palestrina folosește o notă de durată mare ; dacă textul vorbește despre suspine, compozitorul introduce pauze, uneori cu o mare îndemînare : în mod foarte veridic din punct de vedere psihologic, el „retează" brusc mișcarea liniei melodice, creînd astfel o imagine pregnantă a „suspinului", a „sughițului de plîns" etc.*

Uneori, Palestrina întrebuințează în astfel de cazuri simboluri destul de formale, de exemplu atunci cînd caută să redea o scenă în care se înfruntă *poporul și patru personaje,* opunînd în muzică în mod simbolic, întregului cor, un cvartet vocal. Totuși, nu există temeiuri să privim cu dispreț astfel de „procedee imitative" în muzica lui Palestrina. Aceste procedee sînt strîns legate de unul din pricipiile de bază ale umanismului, și anume „imitarea naturii" *(imitazione della natura),* principiu care, bine-înțeles, era progresist pentru acea epocă. „Zugrăvind cu ajutorul sunetelor" înțelesul unora din cuvintele intonate, Palestrina căuta, în conformitate cu acest principiu, să redea cuvintele textului în mod cît mai pregnant, am putea spune „palpabil". Johann Sebastian Bach a folosit și el astfel de procedee, mai frecvent chiar decît Palestrina, însă aducîndu-le un grad mai înalt de perfecțiune. Aplicînd principiul „imitării naturii" în acest mod întru totul conform cu concepțiile epocii sale, Palestrina a reușit de multe ori să se ridice pînă la o dezvăluire justă

* Din exemplele citate se vede clar că tipul legăturii dintre mișcarea melodiei și înțelesul cuvintelor textului în cazul redării unui suspin în muzica lui Palestrina este cu totul altul decît, să zicem, în cazul „suirii" și al „coborîrii", însă în lucrarea de față aprofundarea acestei probleme nu intră în intențiile noastre.

din punct de vedere psihologic a conținutului ideologic și emoțional al textului intonat. * [58]

O altă lozincă a umaniștilor, care a jucat incontestabil și ea un rol în această problemă, este cerința ca *textului să i se acorde o maximă atenție*, cerință căreia căutau să i se conformeze compozitorii Renașterii, atît în domeniul genurilor laice — mai ales în madrigal — cît și în muzica cultului catolic.

Contrar șabloanelor muzicii bisericești din acea vreme, atenția pe care Palestrina o acordă textului este însoțită la el de o *individualizare* a textului respectiv, „citirea" acestuia, ca să zicem așa, fiind de fiecare dată alta. Această trăsătură autentic umanistă, ce-și are originea în creația populară, îl apropie pe Palestrina de marii artiști umaniști din alte domenii ale artei. Contemporanii își dădeau seama perfect de această trăsătură a stilului palestrinian și-i acordau o înaltă prețuire numindu-l pe maestru, încă în timpul vieții sale, „marele imitator al naturii" (*„Il grande imitatore della natura"*).

Cu alte cuvinte, și în creația lui Palestrina și-a găsit întruchiparea *musica reservata* — acel remarcabil principiu creator pe care îl putem găsi și la Josquin și la Orlando Lasso ; principiu care, după cum spune Coclico, elevul lui Josquin, constă în a face cuvintele să sune viu (*„dare spirito vivo alle parole"*), cu care scop compozitorul trebuie să pătrundă într-un chip nou, al său propriu, înțelesul cuvintelor.

Numeroși muzicieni din acea vreme opuneau noțiunii de *Musica reservata* pe cea de *Musica commune* — adică metoda de creație care nu depășește sfera de imagini obișnuită, de toate zilele. Principiul *Musica reservata* era la mare cinste la compozitorii de muzică laică, la așa-numiții *frottoliști* ; în acest plan, este extrem de semnificativă înrudirea metodei de creație a lui Josquin, Palestrina și Lasso cu cea a frottoliștilor, care au exprimat nemijlocit gîndurile și sentimentele maselor largi democratice.

După cum arată același Coclico, Josquin „învăța că arta muzicală constă în capacitatea de a compune corect, cu înțelepciune și bun gust, melodii *cantabile*. Un muzician adevărat... este acela care, deplin înarmat cu cunoștințe, raportează la fiecare cuvînt *succesiunea de sunete cea mai adecvată* și compune în așa fel încît *un cuvînt care exprimă bucuria să fie însoțit de muzică veselă și invers...*"

Însă, după cum am mai spus, Palestrina, redînd în muzică înțelesul diferitelor cuvinte ale textului, *nu se limita* numai la atîta în întruchiparea concepției sale creatoare. Acesta era la dînsul numai unul din procedeele de exprimare caracteristice, însă, în ultimă instanță, particulare.

Pentru o dezvăluire mai profundă a conținutului de bază al muzicii, compozitorul folosea cu măiestrie semnificația semantico-emoțională a diferitelor moduri, semnificație care s-a fixat în perioada Renașterii înalte și a fost explicată amănunțit în lucrările lui Zarlino.

Observăm că Palestrina respectă următoarea regulă în utilizarea modurilor : „Missele destinate unor sărbători ce se celebrează într-o atmosferă de bucurie se scriu în modurile majore mixolidic și ionic ; cele pentru ocazii triste (în special cele funebre) se scriu în modurile minore

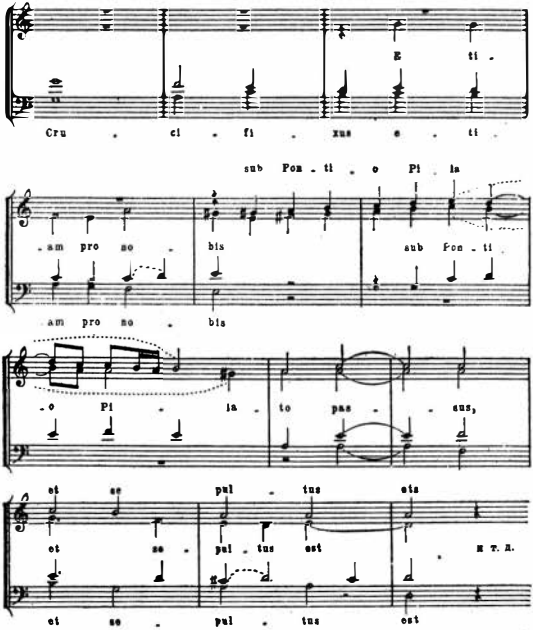
* V. în această problemă interesantul studiu al lui H. S. Kușnarev „Polifonia scriiturii severe" (*Studii de istoria și teoria muzicii*, Leningrad, 1940).

doric, frigic şi eolic". Această remarcă o face prof. Kuşnarev, care notează just că şi „Zarlino socoate modul frigic adecvat pentru exprimarea sentimentelor celor mai triste, iar modurile ionic şi mixolidic pentru ocaziile vesele, luminoase".

Astfel, Palestrina nu reflectă în muzică numai sensul diferitelor cuvinte, ci exprimă şi înţelesul general, caracterul emoţional al textului, folosind „caracteristica modală" oare s-a fixat în epoca Renaşterii.

Însă Palestrina merge şi mai departe : el subordonează concepţiei sale artistice raporturile modale de-a lungul unor lucrări mari, destinate serviciului religios. Aceasta se vede, de exemplu, în aşa-numita „missă a papei Marcello", unde se vădeşte, de-a lungul întregii lucrări, *tendinţa de a se trece din modul mixolidic în cel ionic*, adică, într-un anumit sens, de a se trece din sfera *dominantei* în cea a *tonicei*. Această tendinţă se remarcă şi în limitele fiecărei părţi a missei : aproape toate părţile încep în modul mixolidic şi sfîrşesc în cel ionic.

Aşadar, Palestrina nu se mulţumeşte cu reproducerea melodico-intonativă a unora din cuvintele textului, ci foloseşte pe scară largă modurile ca mijloace de dezvăluire mai amplă a conţinutului poetic.



Folosind tezaurul culturii muzicale populare și realizările predecesorilor săi, Palestrina creează lucrări polifonice corale mari, în mai multe părți (misse, recvieme), care sînt fără îndoială genurile monumentale cele mai importante pînă la apariția operei și a oratoriului.

Palestrina avea la îndemînă suficiente mijloace pentru a conferi unor astfel de „țesături" corale un caracter unitar, finit.

Aceste mijloace sînt : utilizarea unui tematism polifonic special ;* folosirea, în chipul cel mai variat, a contrastului dintre factura polifonică imitativă și cea acordică ; opunerea registrelor înalte și a celor joase ; alternarea secțiunilor cu rostirea silabică, „scandată", a cuvintelor, de către toate vocile în același timp, și a secțiunilor în care vocile melodice intră una după alta, în imitații, intonînd textul pe rînd ; întrebuințarea succesivă sau alternativă a diferitelor moduri.

Tot în *Missa papei Marcello* se vede cît de stăruitor a căutat Palestrina să confere unei misse în cinci părți un caracter unitar, ținînd seamă nu numai de resursele textului fiecărei părți luate separat, ci și de rolul lor în compoziția artistică a întregului.

Astfel, *Kyrie* din această missă poate fi socotit un fel de *„expoziție"* muzicală a missei. Profitînd de faptul că această parte a lucrării aproape nu are text, Palestrina conferă aici o mare libertate desfășurării polifonice a vocilor.

Toate cele trei secțiuni ale lui *Kyrie* sînt unificate atît tematic (cu ajutorul „motivelor tematice" introductive), cît și modal : prima din ele — *Kyrie eleison* — începe în modul mixolidic și sfîrșește în cel ionic ; *Christe eleison* începe în modul ionic și sfîrșește în cel mixolidic ; *Kyrie* final începe în modul mixolidic și se încheie în cel ionic. Modurile minore, care apar episodic în *Christe eleison* și în *Kyrie* final, subliniază și mai mult, prin contrast, caracterul major al întregului Kyrie.

În partea a doua a missei — *Gloria* — care are un text lung, apare cu precădere factura *acordico-armonică*. Faptul nu e determinat numai de dorința de a reda cît mai clar cuvintele textului, ci decurge și din considerente legate de compoziția interioară a lucrării : prima parte, cu caracterul ei polifonic, bazat pe invențiuni, formează un contrast cu partea a doua, unde predomină factura acordică.

Partea centrală — și cea mai importantă — a missei este *Credo*. Textul ei este cel mai lung și reflectă o succesiune de stări sufletești foarte variate. Muzica ilustrează pe rînd diferitele episoade ale textului.

La începutul acestei părți a missei este expus materialul tematic care derivă din tema introductivă și este folosit din abundență de-a lungul întregului Credo. Aici, vocile intră și ies deosebit de des. Palestrina folosește acest procedeu pentru a scoate în evidență cele mai importante momente ale textului ; în același scop, el utilizează registrele înalte, care creează o atmosferă de tensiune.

Ca și în *Gloria*, și în această parte predomină factura acordico-armonică și vocile sînt făcute să intre toate în același timp.

* Acest tematism se vădește în caracterul unitar al *cantus firmus*-ului și al „motivelor tematice introductive" ale fiecăreia din părți ; mai mult decît atît, el determină saturarea țesăturii muzicale a întregului ciclu cu intonații apropiate, înrudite, dar care nu se reproduc întocmai unele pe altele.

În *Sanctus*, care are mai puțin text, predomină mișcarea vocilor în imitații. Caracterul triumfal al acestei părți determină introducerea unei jubilații.

Ultima parte, *Agnus Dei*, începe cu tema-„titlu", cîntată în întregime de toate vocile, care intră una după alta. Cu ajutorul acestui procedeu, missei *i se conferă maximum de unitate:* între începutul și sfîrșitul ei se stabilește o strînsă legătură tematică. Această legătură iese în evidență mai ales datorită faptului că tema introductivă este intonată *în întregime* numai în prima și ultima parte. Este important și faptul că, în conformitate cu atmosfera generală sărbătorească, ce caracterizează *Missa papei Marcello*, compozitorul folosește, de-a lungul întregii lucrări, o tessitură înaltă a corului, dînd preferință registrelor acute ale vocilor, ca fiind mai luminoase și mai avîntate.

Pentru a sublinia și mai mult această atmosferă, Palestrina aplică, începînd din Kyrie, procedeul imitației canonice neîntrerupte la basi: o asemenea imitație „ostinată", care străbate întreaga missă (un fel de „dialog al basilor"), conferă corului o mai mare mobilitate și intensifică dinamismul și trăsăturile sărbătorești ale muzicii, ceea ce corespunde, după cum am văzut, caracterului general al missei.

Așadar, creația lui Palestina posedă multiple legături cu estetica umanismului. Aceste legături se vădesc și în alegerea mijloacelor de expresie în concordanță cu concepția generală a lucrării și în alternarea secțiunilor cu factură acordico-armonică și a celor cu factură polifonică; de asemenea, și în raporturile reciproce existente între părțile missei.

VI

Toate cele expuse mai sus ne permit să conchidem că unele trăsături ale metodei de creație a lui Palestrina se apropie de principiile estetice ale artei lui Rafael, de concepția lui Alberti și a multor altor reprezentanți de seamă ai Renașterii. Într-adevăr, lucrările lui Palestrina se remarcă printr-o „armonie plăcută" — rezultat al „proporției dintre întreg și părți, precum și a părților între ele"; întîlnim în aceste lucrări și „ordinea plăcută" și „cizelarea pînă în cele mai mici amănunte" și caracterul gradat al dezvoltării muzicale — cu alte cuvinte, multe principii ale umaniștilor.

Este semnificativ faptul că Palestrina se conformează, în fond, tot unui principiu al esteticii umanismului, atunci cînd el stabilește noi relații între text și muzică. Aceste principiu îl călăuzește pe maestru și în lucrările sale de maturitate, adică acolo unde multor cercetători li s-a părut că Palestrina s-ar fi lăsat influențat de spiritul hotărîrilor sinodului din Trento.

În realitate, compozitorul urmează și aici principiile esteticii Renașterii, care cer o compoziție închegată, transparența facturii și acordarea unui rol conducător textului.

Este deosebit de interesantă, în această privință, perioada de maturitate a creației compozitorului; el însuși vorbește, în legătură cu această perioadă, despre o „nouă manieră" a sa.

După cum am mai spus, această „nouă manieră" a fost rezultatul unei evoluții îndelungate a stilului lui Palestrina — de la madrigalele

laice (pe texte de Petrarca și de petrarchiști) și de la polifonia „rafinată", pînă la lucrările de cult și madrigalele din ultima perioadă, caracterizate printr-o îmbinare a facturii acordice cu cea contrapunctică *.

Missa papei Marcello, de care ne-am ocupat, este un produs al acestui stil de maturitate al lui Palestrina.

Palestrina se apropie de estetica umanismului și printr-un alt aspect important al metodei lui de creație, aspect pe care l-am semnalat în legătură cu felul cum sînt folosite de dînsul disonanțele, dar care iese și mai mult în evidență în legătură cu o trăsătură generală a măiestriei polifonice a compozitorului: dînsul pare captivat tot timpul de frumusețea consonanțelor muzicale (mai exact vocale). Această atitudine se vădește și în întrebuințarea pe care Palestrina o dă disonanțelor, și în armonia perfectă existentă între vocile melodice în desfășurarea lor liniștită, și în repartiția registrelor și a timbrurilor vocale, și în întreținerea mijloacelor de expresie polifonice cu cele armonice funcționale.

Încă o trăsătură, pe care o întîlnim numai la marii artiști, conferă creației lui Palestrina o deosebită capacitate de a impresiona. Ne referim la acea naturalețe care caracterizează atît muzica lui Palestrina cît și muzica populară și care face ca cea mai complicată suprapunere a vocilor să se producă atît de firesc, ca și cînd nici nu ar putea fi altfel.

„Cînd asculți o lucrare de-a lui Palestrina... nimic nu uimește, dar dacă te uiți mai cu atenție, ai și ajuns pe o culme ametitoare. *Această culme a fost atinsă fără zguduituri, fără abateri de la drumul drept*, sub îndrumarea unei călăuze misterioase care își ascunde urmele și care nu împărtășește nimănui taina sa. Tocmai această *absență a unui efort vizibil* și a căutării efectelor complicate și pretențioase face ca lucrările de înaltă clasă să fie categoric inimitabile".

Toate aceste trăsături pozitive ale creației lui Palestrina constituie baza înaltei prețuiri care i-a fost acordată de M. P. Musorgski, A. N. Serov, Vladimir Stasov, S. I. Taneev și de mulți alți compozitori și muzicologi ruși.

S. I. Taneev vorbește cu perspicacitate de *„claritatea, naturalețea și frumusețea"* polifoniei corale palestriniene", arătînd, într-o scrisoare din 3 mai 1910, adresată lui Modest Ceaikovski, deosebirile dintre această polifonie și cea neerlandeză. **

Musorgski îl socoate pe Palestrîna — alături de alți cîțiva mari compozitori ca Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz, Liszt — un artist reformator, a cărui creație a stabilit legi după care s-a condus un timp îndelungat arta muzicală.

A. N. Serov, arătînd că „apariția lui Palestrina a fost pregătită de-a lungul veacurilor", vorbește despre „nemuritoarele înlănțuiri acordico-polifonice din muzica lui Palestrina" [59]. V. V. Stasov îl situează pe Palestrina în rîndul compozitorilor reformatori, iar lucrările lui le numește „miracole muzicale" [60].

---

* Probabil, tocmai de aceea stilul „mixt", de tranziție, al lui Palestrina a fost numit încă de mult „acordic-contrapunctic", această denumire oglindind just coexistența în creația lui Palestrina a ambelor facturi.

** Această scrisoare nu a fost publicată; ea se păstrează la Casa-muzeu „P. I. Ceaikovski" din Klin. Aduc mulțumiri pe această cale tov. E. M. Orlova, pentru amabilitatea de a-mi fi comunicat acest citat.

Dacă în creaţia lui Palestrina apar trăsături ale muzicii Renaşterii chiar şi în genurile legate de cultul catolic, aceste trăsături s-au manifestat şi mai strălucit în madrigalele lui.

Deşi acesta este un domeniu secundar al creaţiei compozitorului — în ce priveşte atît cantitatea cît, mai ales, importanţa — totuşi este necesar să se ia în consideraţie şi madrigalele într-o evaluare generală a moştenirii lui muzicale.

Palestrina a publicat două culegeri de madrigale pe patru voci (prima în anul 1555 *, iar a doua în 1584) ; afară de acestea, numeroase madrigale laice scrise de dînsul între anii 1559—1592 se întîlnesc în culegeri de autori diferiţi (găsim printre ele madrigale nu numai pe patru, ci şi pe cinci voci, ba chiar unul pe şase voci).

Textele folosite de Palestrina pentru madrigalele laice se remarcă printr-un pronunţat caracter umanist. Adesea, ele sînt scrise pe versuri de Petrarca.

Dar şi mai interesant este stilul *muzical* al madrigalelor lui Palestrina. Acest stil a suferit o evoluţie considerabilă cu trecerea timpului : dacă în primele lucrări aparţinînd acestui gen se remarcă o manieră apropiată de scriitura motetelor, în schimb madrigalele din perioada culminantă a creaţiei lui (în cuvîntul introductiv Palestrina le numeşte „roade ale maturităţii"), se sprijină pe cele mai bune realizări ale madrigaliştilor din a doua jumătate a secolului XVI.

Aici se remarcă melodica plină de prospeţime, ritmul viu şi sprinten şi o mare forţă expresivă a muzicii, care urmează înţelesul textului ; acesta din urmă devine principiul conducător în madrigalele lui Palestrina, ca şi în creaţia altor madrigalişti.

Deşi Palestrina se sprijină în creaţia sa mai ales pe aşa-numitele moduri naturale, el utilizează aici destul de frecvent cromatismele şi recurge din abundenţă la acele metode ale muzicii imitative cu care ne-am întîlnit şi în lucrările bisericeşti ale compozitorului.

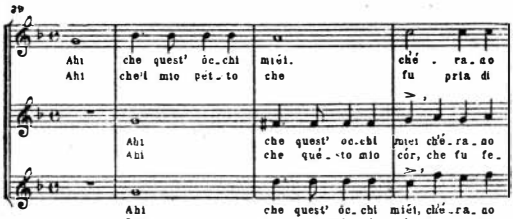
În cele mai bune madrigale ale sale, Palestrina atinge o mare expresivitate declamatorie, mai ales cu ajutorul folosirii măiestrite a alteraţiilor ; uneori, el recurge la „ciocniri" de imagini contrastante, obţinînd treceri bruşte, rapide, de la o stare sufletească la alta.

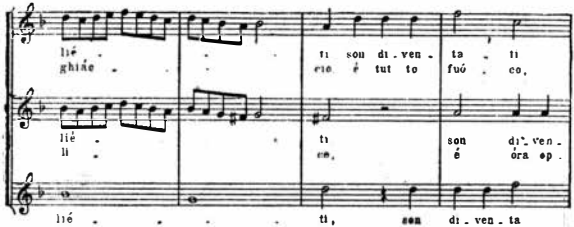
Un loc important în madrigalele lui Palestrina îl au subiectele de dragoste, atît de caracteristice pentru arta Renaşterii italiene din secolul XVI (dragoste neîmpărtăşită, trădată etc.).

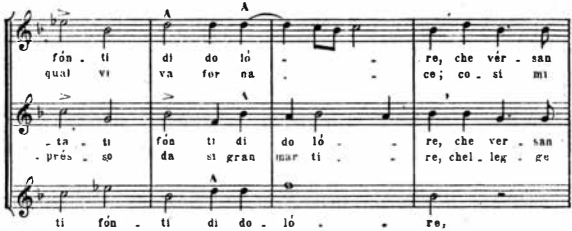
Totodată, în astfel de genuri vocale laice compozitorul dă dovadă unei excepţionale multilateralităţi, atît în alegerea subiectelor, cît şi în folosirea celor mai variate mijloace de expresie.

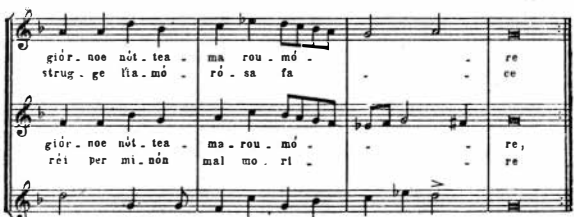
El ştie să redea zbuciumul dragostei nefericite şi în cantoneta pe trei voci, înrudită prin simplitatea şi prospeţimea sa cu izvoarele muzicii populare :

* Primul volum de madrigale laice ale lui Palestrina a fost cea de-a doua culegere de lucrări ale lui, care a văzut lumina tiparului : cu un an mai înainte, în 1554, apăruse un volum de misse ale lui Palestrina.









29

Ahi che quest' óc_chi miéi. ché - ra_no
Ahi che'l mio pét_to che fu pria di

Ahi che quest' óc_chi miei ch'é_ra_no
Ahi che qué_sto mio cór, che fu fe_

Ahi che quest' óc_chi miéi, ch'é_ra_no
Dun que se_ognór nón sói spie_ta_to A_

lié - - - ti son di_ven_ta - ti
ghiác - - - cio é tut to fuó - co,

lié - - ti son di_ven_
li - ce, é óra op_

lié - - - - ti, son di_ven_ta
_mó - - - - re, uc_ci_di mi, io

fón_ti di do ló - - re, che vér_san
qual vi va for na - - ce; co_si mi

_ta_ti fón ti di do ló - - re, che ver_san
_prés_so da si gran mar ti - - re, chel_leg_ge

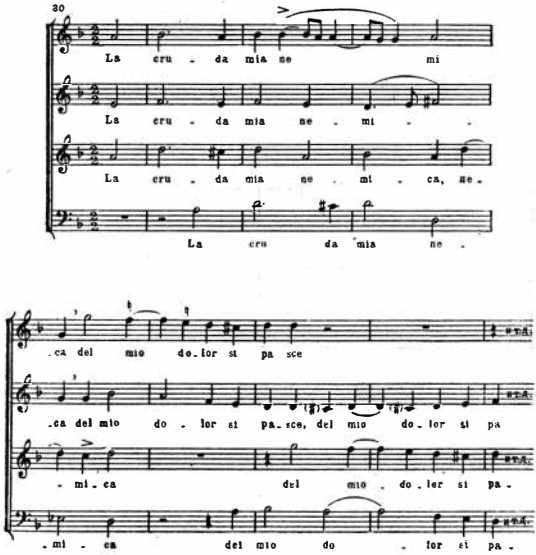
ti fón_ti di do_ló - - re,
non vó_glio al_tra mer_cé - - de,

giór_noe nót_tea_ma rou_mó - - re
strug_ge l'ia_mó_ró_sa fa - - ce

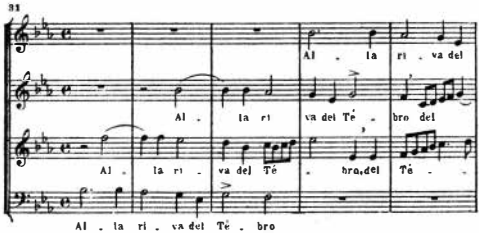
giór_noe nót_tea_ma_rou_mó - - - re,
réi per mi_nón mal mo_ri - - re

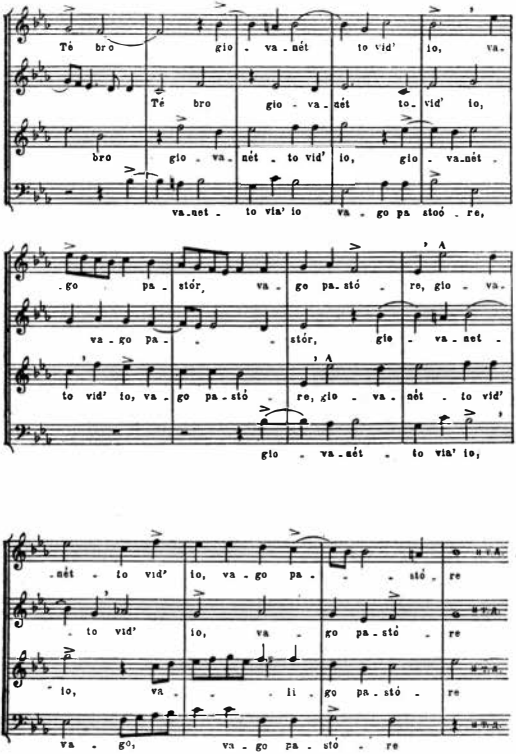
che ver_san giór_noe nót_tea_ma_rou_mó - re
ch'un in_fe_li_ce a_man_teal_tro non chié - de.

şi în stilul evoluat al madrigalului, prin folosirea în episoadele cele mai expresive a unor întîrzieri îndrăzneţe, a alteraţiilor şi a unor terminaţii care prevestesc în mod evident cadenţa întreruptă de mai tîrziu :



În madrigalul lirico-dramatic (o scenă pe malul Tibrului : un tînăr care suferă din cauza trădării iubitei sale intenţionează să se arunce în apă) :



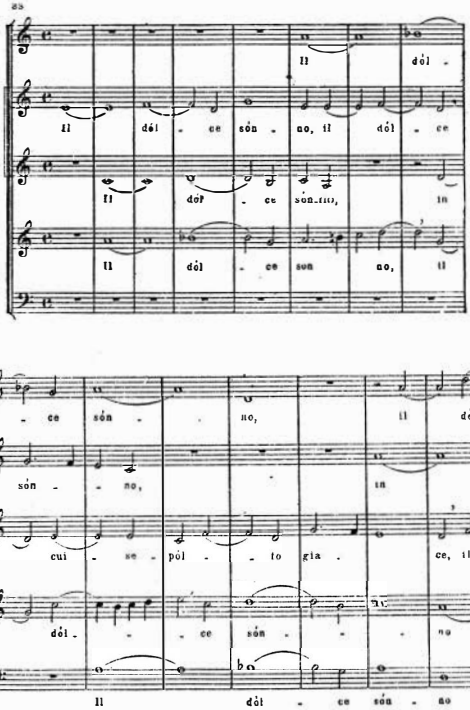


este deosebit de remarcabil felul în care Palestrina, cu ajutorul unor imitații insistente care se succed într-o mișcare impetuoasă, variază și dezvoltă energica temă principală :

ajungînd la culminația finală.

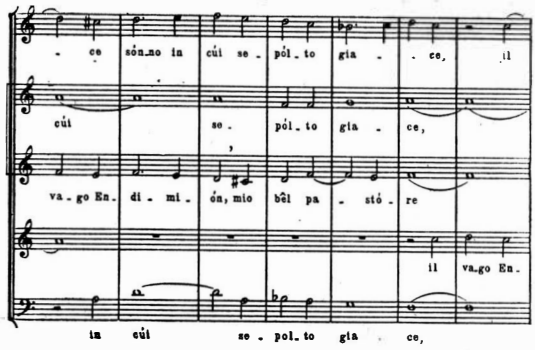
Un stil cu totul diferit apare în madrigalul plin de gingăşie şi transparenţă despre păstorul Endymion şi nimfa Selene *

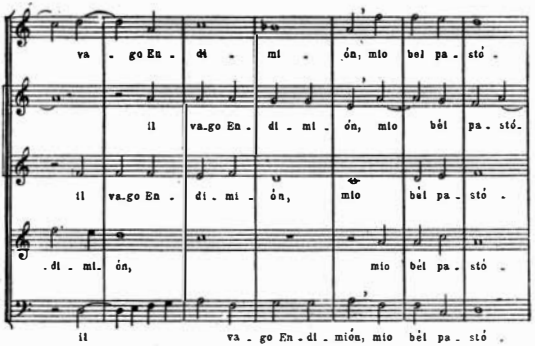
Aici, Palestrina foloseşte cu maximum de măiestrie registrele vocilor şi succesiuni de acorduri contrastante **. Şi una şi alta arată cît de iscusit stăpîneа compozitorul „perspectiva sonoră" :



* Nimfa Selene, îndrăgostită de păstorul Endymion, care nu o iubeşte, îl atrage pe culmea unui munte, unde îl adoarme cu ajutorul unei vrăji ; astfel, ea îl poate săruta, fie şi contra voinţei lui.

** Merită o atenţie deosebită metoda, folosită de Palestrina la începutul madrigalului, de a introduce treptat, aproape pe nesimţite, noi voci (măsurile 1—10), care transformă succesiv unisonul iniţial în acorduri de trei, patru şi cinci sunete, realizînd un echilibru şi o transparenţă excepţionale.





- ce són_no in cúi se - pól_to gia - - ce, il

cúi se - pól_to gia - ce,

va - go En - di - mi - ón, mio bêl pa - stó - re

il va_go En -

in cúi se - pol_to gia ce,

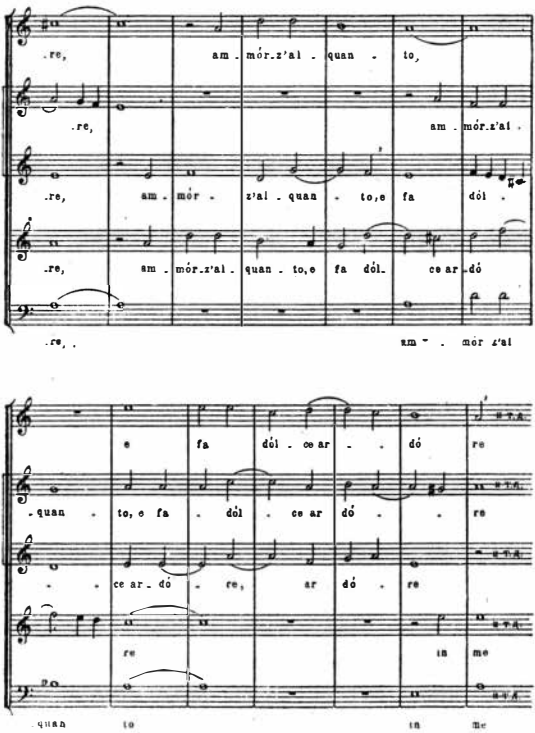
va - go En - di - mi - ón, mio bel pa - stó -

il va_go En - di - mi - ón, mio bél pa - stó -

il va_go En - di - mi - ón, mio bél pa - stó -

- di - mi - ón, mio bél pa - stó -

il va - go En - di - mión, mio bél pa - stó -



VIII

Toate cele expuse — şi alegerea unor mijloace adecvate pentru întruchiparea concepţiei sale, şi raportul dintre factura acordico-armonică şi cea polifonică, şi echilibrul dintre părţile formelor mari, monumentale, în muzica lui Palestrina — toate acestea dovedesc că întreaga creaţie a marelui compozitor prezintă trăsături caracteristice pentru muzica Renaşterii.

Ar fi totuşi eronat să se cadă în extrema cealaltă, negîndu-se total apropierea lui Palestrina de principiile catolicismului, care i-a asigurat o bună situaţie, cu toate că în timpul vieţii lui s-au succedat nu mai puţin

de *zece papi* (!), fiecare din aceştia avînd o atitudine diferită faţă de artă în general şi deci şi faţă de muzică. Aceasta înseamnă că compozitorul a ştiut să găsească în creaţia sa o „cale de mijloc", în concordanţă cu multe cerinţe fundamentale ale catolicismului care, cu trecerea timpului, se identifică tot mai mult cu contrareforma.

Missa papei Marcello, care posedă multe trăsături stilistice conforme cu estetica umanismului, exprimă ideile religioase ale catolicismului. Cum se explică această contradicţie? Pentru înţelegerea acestei probleme, trebuie să ne gîndim la relaţiile, caracteristice pentru acea vreme, dintre catolicism şi umanism, la *dualitatea* de care nu au scăpat nici cei mai de seamă reprezentanţi ai umanismului.

Să ne amintim de Baldassare Castiglione — un autentic Homo universale, cum se numea pe atunci tipul ideal al umanistului italian din secolul XVI, cu cultură multilaterală şi versat în special în *Studi che chiamiamo d'umanita* — în acele discipline care învaţă omul să fie om (adică umanist).

În toamna vieţii, Castiglione, profund zguduit de memorabila devastare a Romei din anul 1527, scrie un pamflet în care apără catolicismul oficial, admiţînd pînă şi inchiziţia, şi devine un practicant zelos al ritualului catolic. Iată care este „reversul" umanismului.

La fel şi Palestrina — unul din marii reprezentanţi ai Renaşterii italiene — s-a aflat sub influenţa catolicismului. De aceea, creaţia sa, atît de armonioasă şi echilibrată din punct de vedere stilistic, este totuşi plină de contradicţii.

Ca umanist, ca reprezentant principal al stilului sever în varianta acestuia din secolul XVI, Palestrina prezintă multe trăsături comune cu figura lui Rafael şi a intrat în istorie nu ca un artist al papalităţii, ci ca un mare maestru al Renaşterii.

Însă, spre deosebire de creaţia artistului laic care a fost Rafael, creaţia lui Palestrina, slujitor al cultului catolic, se resimte, într-o măsură mult mai mare, de limitările specifice grupului social şi epocii acestui artist.

Palestrina a căutat, nu numai în madrigalele laice, dar şi în motetele religioase şi chiar în misse, să oglindească veridic sentimentele umane, folosind totodată factura şi intonaţiile muzicii populare şi acordînd o foarte mare atenţie redării naturale şi pregnante în muzică a înţelesului textului. În acelaşi timp, el a fost tributar, în muzica sa, senzualităţii atît de răspîndite printre umanişti. Aşa se explică preferinţa acordată de dînsul consonanţelor — mai exact, savurarea sonorităţii plăcute a acestora, iar uneori şi predilecţia pentru anumite subtilităţi contrapunctice.

Această atitudine nu este complet străină de acel cult al plăcerilor senzuale, oglindit şi în scrierile lui Lorenzo Valla, de care am avut ocazia să vorbim în treacăt.

Respectarea proporţiilor şi a simetriei, păstrarea echilibrului atît în conducerea diferitelor voci melodice, cît şi în structura întregului — trăsături atît de caracteristice pentru Palestrina — aveau şi ele un dublu caracter: alături de năzuinţa umaniştilor înaintaţi de a reda veridic aspiraţiile, gîndurile şi sentimentele umane, aceste trăsături ale creaţiei palestriniene au oglindit şi tendinţa de a idealiza realitatea, de a trece cu vederea aspectele ei sumbre şi contradicţiile ei.

Aceleași remarci se pot face și în legătură cu elementul melodico-intonațional al creației lui Palestrina : pe de o parte, melodica lui era perfect adecvată creării unei atmosfere străine de orice zbucium și saturate de duhul blîndeții, iar pe de altă parte, ea permitea, în desfășurarea melodico-intonațională a temelor sale, obținerea acelei cantabilități care urma să joace mai tîrziu un rol atît de important în crearea genului operei.

Catolicismul a folosit în scopurile și interesele sale aceste trăsături ale creației lui Palestrina și ale creației altor artiști de frunte ai Renașterii, pentru a distrage, cu ajutorul lor, masele populare de la lupta reală, atrăgîndu-le în „lumea nepămînteasă", fictivă, a beatitudinii paradisiace.

Însă eforturile clericilor, care timp de veacuri au căutat să utilizeze în scopuri politice și religioase reacționare moștenirea marelui compozitor, nu au putut să înăbușe ceea ce era frumos și veridic din punct de vedere artistic în muzica lui Palestrina, adică trăsăturile datorită cărora el rămîne pînă azi — după cum a arătat în mod just A. Serov — unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai artei muzicale.

MADRIGALUL ITALIAN ÎN SECOLUL XVI

I

Un loc deosebit de important în muzica italiană din timpul Renașterii înalte îl ocupă madrigalul secolului XVI *, unul din genurile reprezentative din istoria culturii naționale italiene, în perioada de încheiere a acesteia.

Madrigalul secolului XVI a apărut în anii înfloririi culturii muzicale a Renașterii italiene. Acest gen vine să ia locul frottolei, ultimele *frottole* datează din anul 1531, iar primele madrigale, din 1533 **. În domeniul genurilor vocale și vocal-instrumentale laice, terenul fusese pregătit prin activitatea autorilor de *laude* și, mai ales, ai celor de *frottole*.

Formarea madrigalului italian din secolul XVI a fost rezultatul unui proces extrem de complex de prelucrare a numeroaselor realizări ale polifoniei Renașterii, pe baza creației de cîntece populare italiene.

Într-adevăr, apariția madrigalului Renașterii a fost posibilă — după cum vom vedea — datorită înaltului nivel al artei polifoniștilor italieni, care, prin intermediul *frottolei* și al altor genuri democratice înrudite, se împărtășeau din tezaurul viu al melodiilor populare și care, pe de altă parte, își însușiseră realizările școlii franco-flamande. Un rol important a fost jucat și de bogata cultură a improvizatorilor virtuozi din domeniul artei vocale și instrumentale, precum și de cele mai bune lucrări poetice ale Renașterii.

Marea importanță a madrigalului în a doua jumătate a secolului XVI și în prima treime a secolului XVII este confirmată și de marele număr de culegeri de madrigale publicate în Italia și de numărul impresionant de compozitori care au produs madrigale cu o deosebită ardoare și cu un succes variabil, răspîndind acest gen pînă departe dincolo de hotarele Italiei. Un adevărat potop de madrigale a inundat Germania și alte țări din apusul Europei, ajungînd pînă în depărtata Anglie, unde istoriografii muzicali vorbesc despre o întreagă „eră a madrigalului".

---

* El prezintă deosebiri fundamentale față de madrigalele italiene din secolul XIV, produse de curentul *Ars nova*.

** Primele *villanelle* au apărut în anul 1537.

Intr-adevăr, madrigalul a fost genul muzical în cadrul căruia s-a închegat factura omofonico-armonică și s-au dezvoltat cîteva noi procedee componistice neunoscute pînă atunci, iar folosirea cromatismelor a luat o amploare deosebită. Toate acestea au dus la lărgirea posibilităților expresive ale muzicii și au permis o întruchipare mai profundă și mai variată a concepției estetice a muzicienilor Renașterii. Într-un cuvînt, madrigalul secolului XVI a fost un fel de „laborator de creație", care a pregătit apariția cantatei, a oratoriului și a operei. În această din urmă direcție, un rol deosebit de important a fost jucat de așa-numitul „madrigal dramatic".

Trebuie subliniat, în primul rînd, că în ce privește originea și mediul, madrigalul se deosebește de *laude, frottole* și *villanelle*. Mediul social unde a apărut madrigalul îngloba academiile aristocratice, reuniunile de umaniști de la curtea Ferrarei, a Mantovei, Milanului, Florenței, din Urbino, cercurile aristocratice ale Veneției și, după cum am văzut, ale Romei papale.

Este semnificativ faptul că Pietro Bembo, care a cultivat genurile muzical-poetice pretențioase din secolul XVI și care, în calitatea sa de cardinal și secretar al papei Leon X, a dictat legile poeziei italiene aristocratice de la începutul secolului XVI, declara fățiș că *autorul de madrigale nu trebuie să aibă nimic comun cu poporul.*

II

Pe baza numeroaselor informații care s-au păstrat pînă la noi, nu este greu să ne dăm seama care erau rolul și semnificația activității muzical-poetice a unor astfel de cercuri umaniste. Viața artistică a curții din Urbino a fost descrisă amănunțit de Baldassare Castiglione, care a trăit acolo între anii 1503 și 1516. În vestita lui „Carte despre curtean", sînt redate trăsăturile „ideale" ale unei curți model din vremea Renașterii. Informații suplimentare pot fi găsite în corespondența lui Castiglione din timpul ședерii sale la Urbino.

Aici, arta rafinată se afla în slujba aristocraților culți, însetați de distracții cît mai „alese".

Castiglione înfățișează activitatea salonului curții din Urbino ca pe un șuvoi neîntrerupt de serbări : „ba se pune în scenă cîte o „morescă" (un „dans al săbiilor"), ba dansuri alternînd cu cîntece și cu pantomimă ; altă dată, se joacă ceva în genul șaradelor din zilele noastre ; sau se născocește un joc în care participanții caută să se întrecă unii pe alții în inventivitate".

Muzica — mai ales cea vocală cu acompaniament instrumental (la viola) — juca un rol foarte important. Descriind în detaliu cum era pusă în scenă moresca, Castiglione arată că dansul alterna cu pantomima și cu cîntul. Povestind despre spectacolul dat în februarie 1513 la curtea din Urbino cu o nouă comedie a cardinalului Bibiena, Castiglione vorbește despre o „muzică ascunsă de ochii spectatorilor", menționînd cînd flautele, cînd trompetele, și exclamă cu admirație : „N-am să descriu muzica minunată care însoțea comedia ; toți muzicanții erau ascunși în locuri diferite..."

*

Să ne ocupăm acum de Ferrara, unde au activat muzicieni de frunte, ca Isaac, Cypriano da Rore și vestitul Josquin. Curtea din Ferrara își procura muzicanți din Flandra și Franța și poseda o orchestră proprie. La curtea lui Alfons II muzica servea ca un fel de accesoriu pentru serbările și petrecerile fastuoase. Alfons, care maltrata și umilea în fel și chip pe muzicanți, ținea ca din viața de curte să nu lipsească o activitate muzicală organizată în stil mare. El însuși era compozitor și autor de pastorale ce se reprezentau la curtea sa; de asemenea, se ocupa și cu organizarea concertelor curții și, dacă nu reușea să-și procure un număr suficient de cîntăreți, el aduna pentru aceste concerte, de prin mînăstirile din împrejurimi, călugări cu pregătire muzicală. Se întîmpla ca la astfel de concerte să participe peste 70 de cîntăreți, precum și diferiți instrumentiști (cîntînd la tromboane, viole, flaute, harpe); două camere din palat erau rezervate pentru repetiții.

Unul din dirijorii orchestrei curții din Ferrara în anii 1561 și 1562 a fost vestitul madrigalist Luzzasco Luzzaschi, care a alcătuit „un cor din cavaleri și doamne din înalta societate", cuprinzînd multe cîntărețe remarcabile.

Reprezentațiile teatrale erau însoțite de muzică; în intermezzo-urile muzicale se introduceau adesea madrigale la modă, care nu aveau de obicei nici o legătură cu subiectul piesei jucate. Viața muzicală de la curtea Ferrarei nu trebuie idealizată: situația muzicanților — și a altor artiști — la această curte, ca și la curțile altor suverani cruzi și despotici, era deosebit de grea.

Lucrul se vede și din satirele care biciuiesc moravurile de curte, și din lucrările lui Ariosto, care ridiculizează și el aceste moravuri, și din atacurile demascatoare ale lui Savonarola. Un contemporan compară curtea din Ferrara cu o cloacă, altul se plînge, într-un dialog, că nu e om liber, ci cea din urmă dintre slugi!...

O activitate muzicală mai liberă și mai progresistă se desfășoară în cadrul unor grupări în genul vestitei camerate florentine, sau în academii, care se ocupau uneori și de muzică*.

O asemenea academie exista și la Ferrara, avînd ca scop organizarea de concerte. Conform statutului său, ea trebuia să dea, la trei luni odată, un mare concert.

Guarini, cunoscutul autor al pastoralei *„Il pastor fido"* **, a deschis la Ferrara o școală particulară, un fel de pension, unde elevii studiau discipline umaniste cu „un zel de necrezut" (incredibile voluntate).

Alături de literatură, desen, înot, vînătoare și scrimă, elevii lui Guarini mai luau și lecții de muzică și dans...

III

Una din trăsăturile vieții muzicale de la curțile din Ferrara, Urbino, precum și din alte stătulețe italiene, era legătura dintre muzică și poezie: pentru madrigalele, baladele și cançonetele al căror text era scris de

* Putem numi următoarele academii muzicale: *Intronati* și *Filomati* la Sienna, *Invaghiti* la Mantova, *Olimpici* la Vicenza, *Gelasi* la Bologna [63].

** Această pastorală a fost scrisă în anul 1584 și reprezentată în 1591.

Bembo, Tasso, Guarini și alți umaniști de frunte, compozitori renumiți creau muzica. Au fost puse pe muzică și cînturi întregi din „Roland cel furios" și „Ierusalimul liberat" *.

Această legătură dintre poezie și muzică ne determină ca, înainte de a analiza stilul muzicii madrigalului și înainte de a urmări evoluția acestuia, să ne ocupăm pe scurt de cîteva trăsături caracteristice ale poeziei umaniste italiene de la începutul secolului XVI, poezie pe care o putem defini cu ajutorul termenului „petrarchism".

Într-adevăr, imitarea lui Petrarca devenise o tendință generală. Cel mai puternic s-a manifestat această tendință la Bembo, care a canonizat maniera poetică a lui Petrarca, genurile lirice, imaginile și epitetele create de acesta, și care a cultivat totodată, în propria sa poezie, spiritualismul platonician, urmînd în această privință moda timpului.

Bembo disprețuia dragostea „de rînd" — cum o numea el — pe care o socotea bună doar pentru „gloată" și căreia îi opunea teoria iubirii platonice, singura demnă, chipurile, de curteanul „ideal". Această dragoste se identifica, în concepția lui Bembo, cu dorința de a savura frumosul.

Un asemenea petrarchism combinat cu platonismul și-a pus amprenta și pe genurile muzicale umaniste, mai ales pe madrigal, genul cel mai răspîndit și mai caracteristic al artei muzicale umaniste rafinate.

Ultima fază a istoriei umanismului italian coincide cu intensificarea crizei din sînul acestuia, ca urmare a refeudalizării și a ofensivei bisericii catolice. Contemporanii încep să se plîngă că muzica umaniștilor este lipsită de vigoare și că ea are un caracter afectat și molatic. Torquato Tasso vorbește într-un dialog al său despre decadența muzicii și îndeamnă pe Luzzasco Luzzaschi și pe alți muzicieni importanți să redea acestei arte sobrietatea și severitatea de altă dată.

Subiectul principal al textelor madrigalelor era dragostea, zugrăvită în toate nuanțele posibile — o dragoste pasionată, exaltată, împletită cu vaiete dureroase sau exclamații de fericire și avînd drept cadru peisaje din natură, care lua și ea parte la trăirile eroilor. Este tipică, în această privință, cugetarea lui Vasari că „din muzică se naște dragostea și dragostea însoțește totdeauna muzica" („*...dalla musica nasce amore, ovvero che amore è sempre in compagnia della musica*").

Toate aceste sentimente și tablouri din natură sînt depărtate de subiectele și imaginile realiste ale cîntecului polifonic francez din secolul XVI și ale multor *frottole* și *villanelle* italiene. Caracterul bucolic al subiectelor și-a pus amprenta și asupra muzicii madrigalelor din prima perioadă a evoluției acestora (între altele, și asupra madrigalelor lui Palestrina). Cu trecerea timpului, în a doua jumătate a secolului XVI și la începutul secolului XVII, datorită activității unor compozitori ca Cypriano da Rore, dar mai ales Luca Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, genul madrigalului devine mai apropiat de viață, mai dramatic.

Încă în poeziile scrise, la începutul secolului XVI, anume pentru muzică, de exemplu la Galeotto del Carretto sau la Niccolò da Correggio, apare o anumită „eleganță a gîndirii... care prevestește gingășia

* Dintre autorii cunoscuți din acea vreme, care au scris texte de madrigal, mai putem numi pe Dragonetto, Barignano, Buonarotti, Cassola.

languroasă, ca să nu spunem afectată, a madrigalului" şi se aude „o notă melancolică, ce le deosebeşte de formele populare care au predominat în a doua jumătate a secolului XV".

Aici se observă profunda diferenţă dintre poezia populară şi poezia claselor suprapuse, diferenţă ce se va adînci şi mai mult sub influenţa lui Bembo.

Pentru a ilustra caracterul convenţional al acestei noi poezii aristocratice pretenţioase şi pline de retorism, vom da cîteva texte versificate ale unor madrigale.

Iată textul unui madrigal de Willaert :

Qual dolcezza giammai — di canto di sirena
Involò i sens'e l'alma a chi l'udiro,
Che di quella non sia minor assai
Che con la voc'angelica e divina
Desta nel cor la bella pecorina.

(Cîndva, sirenele cu-a lor cîntare,
Ştiau umanul suflet să-l robească.
La fel, vrăjită inima tresare,
Cînd trece prea frumoasa păstoriţă,
Cîntînd cu vocea ei dumnezeiască).

Iată un alt exemplu :

Si lieta e grata morte
Da gl'occhi di madonn'al cor mi viene,
Che dolce m'è'l morir, dolci le pene.
Perchè qual'hor la miro
Volgers'in si benigno e lieto giro,
*Subito per dolcezz'il cor si more...**

(Privirea doamnei mele
Cînd o-ntîlnesc, în clipele acele
Simt că mă sting de-o prea suavă moarte.
Iar dac-o văd mlădie,
Rotindu-se în dans, mai dulce soartă
Nici nu-mi doresc, ca moartea din iubire).

În astfel de texte se străvăd urme ale tradiţiei dragostei „cavalereşti" medievale : în felul său de a concepe idealul feminin, poetul se mai află încă sub influenţa acelei adorări abstracte a „doamnei inimii sale", care era caracteristică pentru lirica trubadurilor.

IV

Madrigalul italian din secolul XVI este, poate, genul cel mai caracteristic pentru umanismul aristocratic.

Trăsăturile umaniste ale madrigalului italian din secolul XVI apar nu numai în textul său, de obicei laic, în „orientarea" sa laică (caracteristică şi pentru *frottolă*, şi pentru *villanellă*, şi pentru *chanson*-ul fran-

* Dintr-un madrigal de Verdelot.

cez) *, ci și în lărgirea și diferențierea mijloacelor de expresie : aici, muzica se liberează de exagerările polifoniei greoaie franco-flamande, care încătușau gîndirea poetică, și de influența melodiilor de cult.

Genul madrigalului permitea o libertate relativă în alegerea textelor poetice. Compozitorii puteau folosi nu numai genul poetic al madrigalului propriu-zis, ci și sonetele, stanțele, sestinele, canțona, balada, adică de fapt oricare din varietățile „liricii înalte" de tipul madrigalului. Adesea, textul poetic folosea rima liberă. Astfel, din 193 de texte de madrigale din prima jumătate a secolului XVI, în 104 este aplicat *principiul rimării libere*. Și construcția textelor este relativ liberă : mădrigalul este format dintr-o strofă unică, ce poate avea orice lungime ; versurile pot fi lungi sau scurte ; uneori, aceste versuri se prezintă ca „o formă intermediară între proză și poezie". În concordanță cu această tratare liberă a textului, se admite o *libertate* crescîndă și în ce privește compoziția *muzicală*, lucru care prezintă pentru noi o importanță deosebită.

Asupra acestei trăsături a madrigalului trebuie să insistăm mai mult.

Cum se manifestă această libertate, această mai mare individualizare a madrigalului italian pe plan muzical, spre deosebire de alte genuri cultivate în Italia în momentul apariției madrigalului, ca motetul polifonic, cîntecul polifonic francez *(chanson)* și diverse genuri din familia *frottolei* și a *villanellei ?*

În comparație cu motetul, forma muzicală mai liberă a madrigalului posedă următoarele particularități : lipsește un *cantus firmus* (nu numai cu caracter religios, dar chiar și laic) ; toate vocile madrigalului sînt rezultatul creației libere a compozitorului.

Procedeele polifoniei neîntrerupte trec pe planul al doilea ; țesătura muzicală este tot mai saturată cu cromatisme, se introduc momente pline de culoare sau cu tonusul emoțional ridicat ; mijloacele muzicale descriptive și expresive capătă o mai mare dezvoltare. Toate acestea sînt legate în mare măsură de dramatizarea madrigalului, care are loc la sfîrșitul secolului XVI și la începutul secolului XVII.

Madrigalul secolului XVI se remarcă printr-un caracter oarecum amorf al ritmului, spre deosebire de metro-ritmul precis, în ultimă instanță dansant, al *frottolelor, villanellelor* și al genurilor analoge.

Urmărirea desfășurării textului poetic, a semnificației expresive și a imaginilor sugerate de diferite fraze și cuvinte asigură o mai mare varietate și flexibilitate a metro-ritmului și, totodată, permite să se creeze o melodică și o structură mai individualizate.

Principiul reflectării în muzică a „desfășurării libere a textului poetic" capătă abia mai tîrziu o deplină dezvoltare.

În timp ce în cîntecul polifonic francez *(chanson)*, cu factură acordică, vocea de soprano este singura precis conturată și posedă trăsături individuale, celelalte voci fiind lipsite de o personalitate proprie, în schimb madrigalul, îmbogățind paleta mijloacelor de expresie, individualizează melodia fiecărei voci, în conformitate cu înțelesul cuvintelor textului poetic. Totodată, o trăsătură caracteristică a madrigalului este

* Cîteodată, se întîmplă și altfel : în unele cazuri, se scriau madrigale pe texte religioase, aceste lucrări păstrînd totuși trăsăturile muzicii Renașterii.

și combinarea liberă, neașteptată — realizată pe această cale — a vocilor și acordurilor.

Astfel, madrigalul italian reușește să exprime mai pregnant, mai plastic diferite idei și sentimente, în conformitate cu conținutul versurilor puse pe muzică. Acest rol dominant al textului a contribuit, în acea vreme, la cristalizarea și fixarea noilor legi muzicale. Aici trebuie însă luat în considerație și caracterul textului — conținutul și forma poetică a acestuia. În acea vreme, un asemenea rol putea fi îndeplinit nu de *orice text*, ci numai de acelea al căror conținut liric favoriza individualizarea melodiei și caracterul de improvizație al desfășurării ei.

Am vorbit deja despre petrarchismul „răstălmăcit", ca să zicem așa, în spirit platonician, care a fost caracteristic pentru poezia începutului secolului XVI. Un astfel de petrarchism nu a putut să nu se reflecte și în muzica madrigalelor, căreia el îi conferă trăsături oarecum abstracte, îmbinate cu un rafinament al sentimentelor.

Madrigalul secolului XVI era un gen în esență *liric*, destinat să exprime gîndurile și sentimentele compozitorului umanist și era legat și dirijat de textul său poetic. Caracterul aristocratic al acestui gen se vădea într-un fel de cult al personalității, o îngustime egoistă a liricii de madrigal. Zugrăvirea pretențioasă, în cele mai fine detalii, a unor *simțiri* rafinate — de obicei, diferite nuanțe ale zbuciumului dragostei — în cadrul unor tablouri din *natură* la fel de pretențioase, adesea redate în culori convenționale, iată care era *conținutul* de bază al imaginilor muzical-poetice ale madrigalului italian. Pornind de la concepția umanistă despre lume, conținutul madrigalelor reflectă deosebit de fidel nu numai trăsăturile pozitive, ci și pe cele negative ale multora din compozitorii madrigaliști. Adeseori se ajunge la ruperea melodiei de intonațiile larg răspîndite ale cîntecelor și dansurilor populare. De aici, caracterul adesea artificial, cerebral, al desenului melodic, întrețeserea greoaie a melodiilor, căutarea cu tot dinadinsul a neobișnuitului în juxtapunerile de acorduri ; se ajunge uneori la găsirea unor soluții frumoase și inteligente, care însă întruchipează doar detalii ale textului poetic, iar nu ideea sa fundamentală, și nu zugrăvesc imagini desprinse din viață. Aici, în madrigal, s-a închegat armonia cromatică, în primul stadiu, să-i zicem incipient, al evoluției sale istorice.

Așadar, atît în textul cît și în muzica madrigalului alături de o oarecare îmbogățire a mijloacelor de expresie, se remarcă și multe trăsături ale limitării care a caracterizat umanismul în ultima sa fază. De aceea, genul madrigalului a fost plin de contradicții și a urmat, în dezvoltarea sa, un drum complicat.

Acest drum al apariției, înfloririi și decadenței genului madrigalului ține aproape un secol (din al patrulea deceniu al secolului XVI pînă în primele decenii ale secolului XVII) și reflectă multe trăsături caracteristice ale madrigalului.

De-a lungul acestui drum, putem urmări lupta madrigalului umanist pe cale de formare împotriva motetului medieval, din care a derivat de fapt madrigalul ; asistăm și la căutarea unor noi mijloace de expresie, conforme cu conținutul umanist al madrigalului.

Mai departe, vedem cum se ascut contradicțiile ce caracterizează conținutul ideologico-artistic al madrigalului, contradicții care se reflectă și în forma lui muzical-poetică ; în sfîrșit, asistăm la decadența lui în anii dezvoltării viguroase a operei și cantatei, în anii cînd scriitura muzicală devine mai realistă, mai legată de viață.

V

Pentru confirmarea celor de mai sus, vom trasa, fie și în linii generale, drumul urmat de madrigal în evoluția sa, în a doua jumătate a secolului XVI și la începutul secolului XVII.

După cum am arătat, madrigalul italian își face apariția în prima treime a secolului XVI. O poezie pusă pe muzică în anul 1517 de către Marco Cara anunță madrigalul prin atmosfera sa melancolică, sentimentală ; în anul 1518 Tromboncino pune pe muzică o poezie de Michelangelo, creînd un madrigal tipic *. Însă numele de „madrigal" apare abia în anul 1533, în culegerea *Libro primo de la Serena*, publicată la Roma **.

Prima perioadă a dezvoltării madrigalului italian este legată de activitatea lui Arcadelt ***, care a lucrat la Florența și Roma, și de cea a compozitorului Constanzo Festa, stabilit la Veneția ; acestora le urmează Verdelot și apoi Willaert.

În această perioadă, madrigalul încă nu se diferențiase complet de motet și de *chanson*-ul francez.

Majoritatea madrigalelor acelei perioade sînt scrise la patru voci, cu scoaterea în evidență a melodiei vocii superioare. Factura se apropie de cea omofonico-armonică, cu toate că la vocile interioare se întîlnesc imitații. Structura muzicală oglindește destul de fidel structura versului. Aceste madrigale au de obicei un caracter emoțional, sentimental.

Ca exemplu poate servi următoarea lucrare a lui Arcadelt (v. exemplul 34).

---

* „Vă rog să-mi trimiteți ultimul madrigal, care conține părți ce nu le-ați putut înțelege, ca să le refac, căci l-am scris în așa mare grabă, că n-am avut timp nici măcar să-l recitesc". Așa îi scrie Michelangelo lui Messer Luigi del Riccio la Roma.

** Această culegere este cea dintîi în care partidele fiecărei voci sînt *însoțite de textul scris în întregime* (ceea ce arată strînsa legătură dintre melodia madrigalului și textul poetic), *în timp ce pînă atunci, de exemplu la notarea frottolelor cu două partide* (dispuse în dreapta și în stînga), *textul imprimat era pus o singură dată*.

*** Arcadelt s-a născut în jurul anului 1514 în Țările de Jos ; a fost cîntăreț la curtea florentină pînă în anul 1539, cînd a devenit regent al capelei catedralei sf. Petru din Roma, iar în anul 1540 a fost primit în capela papală, unde a rămas pînă în 1549.

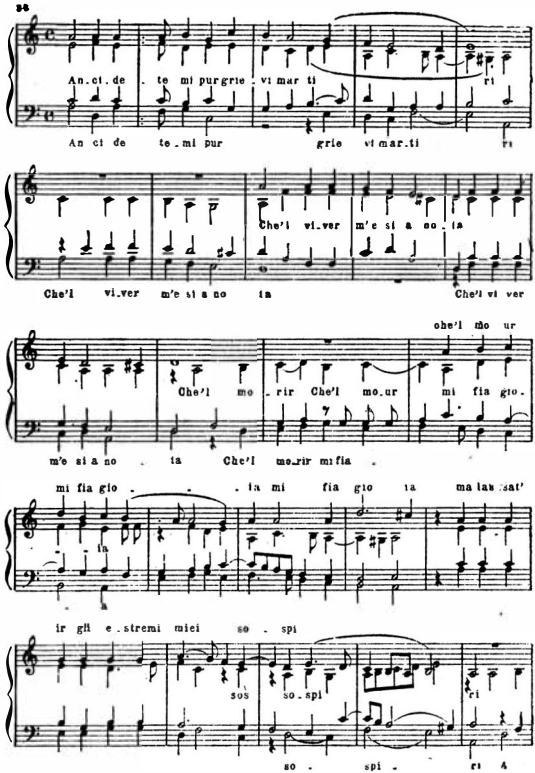
În anul 1555, Arcadelt a intrat în slujba cardinalului Carol de Lotaringia, duce de Guise, pe care l-a însoțit la Paris, unde a locuit, probabil, pînă la moartea sa, întîmplată în jurul anului 1575.

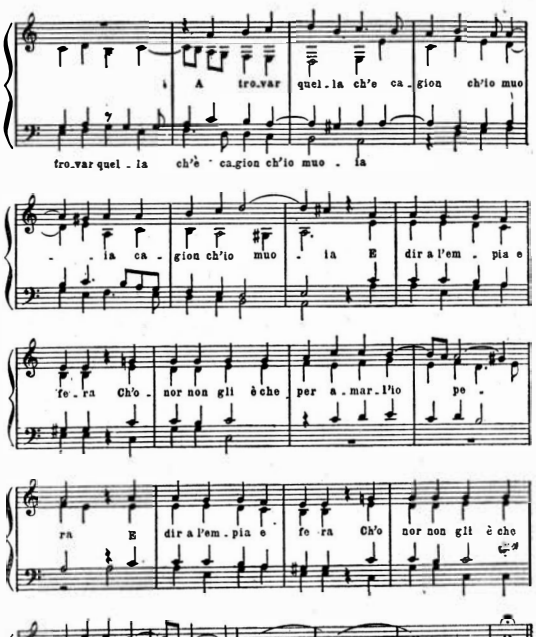
Arcadelt a fost un compozitor fecund : au fost publicate mișse ale lui, precum și numeroase motete. Însă, ca și în cazul lui Willaert și Verdelot, principalul domeniu al creației lui a fost madrigalul.

Madrigalele lui Arcadelt s-au bucurat de o deosebită popularitate în secolul XVI și în prima jumătate a secolului XVII. E destul să menționăm că prima culegere de madrigale ale lui Arcadelt — conținînd 53 de lucrări — publicată în anul 1538 la Veneția, a avut în secolul XVI 12 ediții, ceea ce constituie un succes fără precedent pentru acea vreme.

După cum vedem, un astfel de madrigal este caracterizat prin îmbinarea facturii polifonice cu cea armonică : melodia vocii superioare tinde spre factura omofonică, însă la vocile interioare mai apar frecvent elemente ale imitației.

Alături de întîrzieri îndrăznețe pentru acea vreme și de procedee armonice care anunță cadența întreruptă de mai tîrziu, alături de tentative de obținere a unei perspective sonore coloristice (vocea superioară pare că „plutește" deasupra celorlalte voci care o susțin, formînd o masă compactă), se remarcă frecvente încrucișări ale vocilor, tenorul urcînd mai sus decît altul.





Într-un cuvînt, avem în fața noastră un gen *de tranziție*, care mai păstrează, pe de o parte, multe trăsături ale scriiturii motetelor (apropiindu-se uneori de factura „acordică-contrapunctică" a lui Palestrina), iar pe de altă parte, posedă unele legături de rudenie cu *chanson*-ul francez.

Tot un caracter de tranziție prezintă și textele madrigalelor lui Arcadelt și ale altor madrigale de același tip : în aceste texte, un sentimentalism fad se îmbină cu retorismul convențional al poeților epigoni ai lui Petrarca.

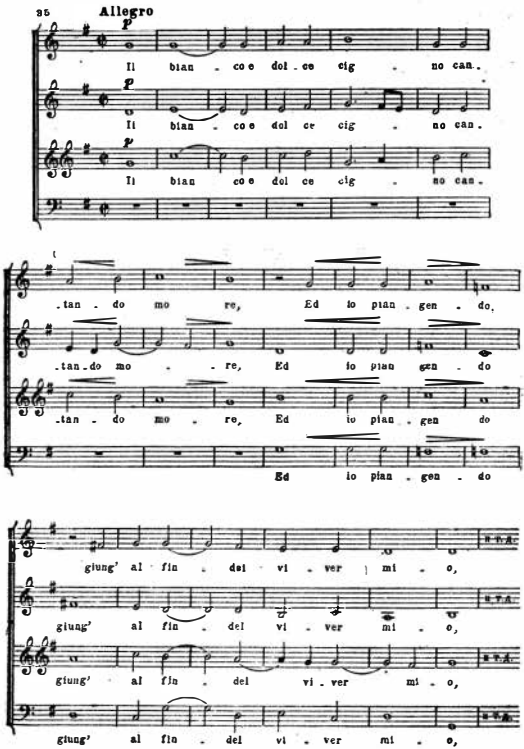
Cea mai reușită, ca text și muzică, dintre lucrările de acest gen este madrigalul lui Arcadelt „Lebăda albă", care s-a bucurat în acei ani de

o largă popularitate; pe suprafața limpede ca oglinda a apei, în care se reflectă razele asfințitului, plutește o „gingașă lebădă albă". Acest tablou este comentat de autor în următoarele versuri:

Il bianco e dolce cigno
Cantando more ed io
Piangendo giung'al fin del viver mio.

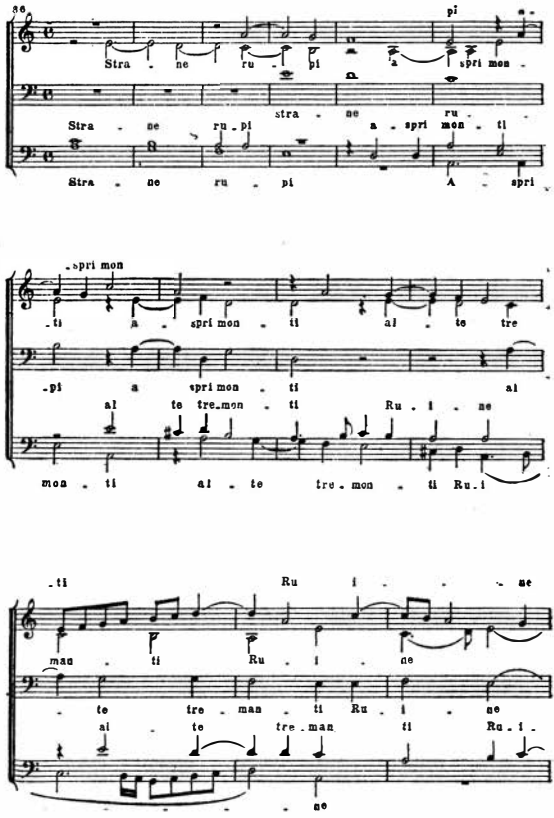
Stran'e diversa sorte,
Ch'ei more sconsolato
Ed io moro beato.

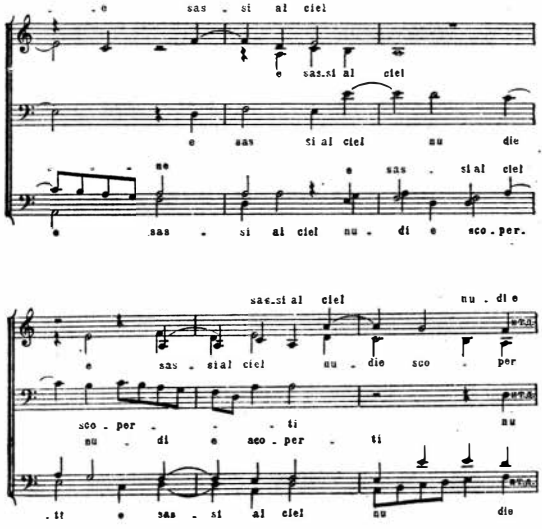
O gingașă lebădă albă,
Cîntînd pe ape, moare:
Și eu, plîngînd, mă-ndrept
Spre-apusul vieții mele.
Dar soarta ni-i deosebită:
Ea moare neamîngîiată,
Iar eu mă sting ferice.



Perioada următoare a dezvoltării madrigalului este caracterizată prin predominarea scriiturii *la cinci voci* — acesta rămînînd numărul de voci tipic pentru madrigalul secolului XVI.

Se remarcă divizarea vocilor în grupuri contrastante, care intră pe rînd. Aceasta denotă un progres în găsirea unei „perspective sonore", precum şi o mai mare atenţie acordată resurselor coloristice ale muzicii, prin folosirea timbrurilor vocilor şi a registrelor lor :





Mișcarea liniștită a perechii de voci superioare este reluată de perechea inferioară, creîndu-se astfel un fond transparent, pe care iese în evidență cantilena expresivă a tenorului *.

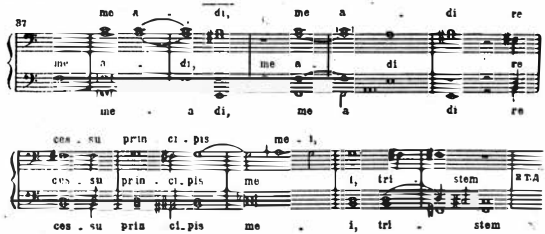
Manierei oarecum inerte, încătușate, a scriiturii autorilor din prima perioadă îi ia locul o tehnică mai flexibilă, mai plastică, ceeace a contribuit la crearea unor madrigale de un înalt nivel artistic. Aici, trebuie menționat în primul rînd remarcabilul elev al lui Willaert, Cypriano da Rore (mai departe va fi vorba despre el mai în detaliu), iar alături de dînsul, însuși Willaert, care, în vasta sa creație, a străbătut drumul de la prima la a doua perioadă din evoluția madrigalului. Vom numi de asemenea pe unul din cei mai de seamă maeștri venețieni, Andrea Gabrieli și, în sfîrșit, pe Palestrina care, în cel de-al șaselea deceniu al secolului XVI, în anii săi de tinerețe, nu numai că a scris, dar a comis „imprudența" să publice o serie de madrigale deosebite de muzica de cult prin caracterul lor extrem de frivol **.

* Aceste trăsături sînt evidente într-un madrigal al lui Cypriano da Rore pentru patru basi, unde apar și elemente ale scriiturii madrigalului cromatic (v. exemplul 36).

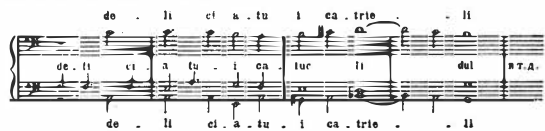
** Mai tirziu, Palestrina a socotit această faptă a sa un mare păcat și a renegat în scris aceste lucrări juvenile, numindu-le „păcate ale tinereții" și declarînd că „roșește și e îndurerat" cînd își amintește de ele.

Apare năzuința de a exprima prin sunete înțelesul diferitelor cuvinte ale textului. Vom cita, ca exemplu, următorul fragment dintr-un madrigal de Cypriano da Rore.

Începutul



Fragment din partea mediană a aceluiași madrigal.



În sfîrșit, a treia perioadă a evoluției madrigalului este legată de nume ca Luca Marenzio, Gesualdo, Claudio Monteverdi — genialul dramaturg muzical de mai tîrziu, care însă pînă la vîrsta de 40 de ani a scris cu precădere madrigale.

În această etapă, genul madrigalului a ajuns la maximum de expresivitate posibilă în acea vreme. Acum se formează așa-numitul „madrigal cromatic", folosind juxtapuneri îndrăznețe de tonalități (mai ales în terță). Aici succesiunile de tonalități, la prima vedere complet haotice și nemotivate, constituie de fapt prima etapă a dezvoltării cromatismului, a cărui funcțiune încă nu era înțeleasă.

Madrigalul vădește tot mai des tendințe dramatice. Mai tîrziu, madrigalul dramatic va constitui unul din elementele care vor contribui la crearea genului operei *.

De fapt, din aceste madrigale își trage începutul, pe de o parte, *Stile rappresentativo* cu factură monodică, de *arioso*, în care aproape întreg patosul emoțional și exprimarea ideii de bază sînt încredințate vocii superioare, în timp ce restul vocilor, al căror număr se reduce, formează

*Unele varietăți ale madrigalului dramatic erau chiar puse în scenă, cu toate că diferitele personaje își exprimau sentimentele individuale tot în cadrul muzicii polifonice, de cele mai multe ori pe cinci voci.

acompaniamentul acordic, încredințat de cele mai multe ori instrumentelor *. Astfel de lucrări se scriu în majoritatea cazurilor la patru voci.

Totodată madrigalul, pregătind și el apariția genului operei, rămîne o piesă concertistică, de cameră, transformîndu-se în secolul XVII în așa-numitele „duete de cameră" (un nou gen caracteristic de concert) **.

Pe la jumătatea secolului XVII genul madrigalului decade, iar la sfîrșitul aceluiași secol el dispare din practica muzicală, cedînd locul cantatei și numerelor corale ale operei, care păstrează adesea urme ale unor trăsături de madrigal.

VI

În această a treia perioadă din evoluția madrigalului apar compozitori care, spre deosebire de Willaert, Palestrina și Andrea Gabrieli, nu au socotit madrigalul un domeniu secundar al creației lor, ci s-au consacrat cu precădere tocmai acestui gen muzical.

Trebuie să numim aici în primul rînd pe Luca Marenzio — „cea mai dulce lebădă a Italiei" *(Il più dolce cigno d'Italia)*, cum l-au numit contemporanii, deplîngîndu-i moartea într-un epigraf în versuri latine.

Intr-adevăr, Luca Marenzio a fost (cu excepția lui Monteverdi) cel mai de seamă dintre madrigaliștii italieni. În creația lui s-au vădit cel mai strălucit trăsăturile pozitive ale stilului madrigalului

Se presupune că Marenzio s-a născut cam în anul 1550, în localitatea Coccaglio, între Brescia și Bergamo ; se pare că, încă în copilărie, el a cîntat în corul unei biserici din Brescia. În anii tinereții el se simte atras de Roma, care era pe atunci unul din cele mai mari centre muzicale. Marenzio activează la Roma începînd din anul 1581, fiind la început capelmaestru al cardinalului d'Este ; după moartea acestuia, în 1586, la invitația regelui Poloniei, Marenzio pleacă în Polonia, unde trăiește între anii 1588 și 1590. (Este posibil ca șederea lui în această țară să fi avut loc ceva mai tîrziu, între 1591—1593).

Însă clima Poloniei, prea aspră pentru un italian, a avut o influență dăunătoare asupra sănătății lui Marenzio, din care cauză el a fost nevoit să renunțe la situația sa excelentă de la curtea poloneză și să se întoarcă la Roma ; începînd din anul 1593, el se află în serviciul cardinalului Aldobrandini. Marenzio a murit la 22 august 1599 [61].

Marenzio a compus numeroase lucrări muzicale bisericești (mai ales motete) și a scris muzica serviciului religios pentru toate sărbătorile din cursul anului. El a colaborat și la programele muzicale ale serbărilor de la curtea Medici din Florența. Astfel, în anul 1591 a fost publicată muzica unui intermezzo scris de Marenzio pe un text de Ottavio Rinuccini — „Lupta lui Apollo cu balaurul" *(Combattimento di Apolline col serpente)*, cu titlul : *Intermedii et concerti per la Commedia rappresentata in Firenze* („Intermezzo-uri și muzică de concert pentru o comedie reprezentată

* Astfel, în locul madrigalului pe patru sau cinci voci a cappella (sau cu dublarea instrumentală a partidelor vocale) apare *duetul vocal*, iar apoi *monodia solistică* cu acompaniament acordic.

** Așa sînt duetele și trio-urile de cameră ale lui Legrenzi, Clari, Lotti, A. Scarlatti și Marcello.

la Florența"). Așadar, Marenzio nu s-a făcut celebru numai ca autor de madrigale *[02].

Madrigalele lui Marenzio se caracterizează printr-o simțire profundă, care însă nu degenerează în sentimentalism. Strălucirea și forța sonoră se îmbină cu atmosfera visătoare, duioasă, cu reflectarea în muzică a celor mai fine nuanțe ale sentimentelor. Fiecare madrigal are un caracter al său propriu, conform cu particularitățile textului poetic.

Stilul madrigalelor lui Marenzio este caracterizat prin redarea în muzică a înțelesului diferitelor cuvinte ale textului. Compozitorul nu jertfește însă niciodată impresia de ansamblu de dragul detaliilor mărunte.

Spre deosebire de madrigalele lui Palestrina, concentrate și contemplative, cele ale lui Marenzio se remarcă printr-o mai mare varietate și pregnanță a conținutului emoțional.

Zugrăvirea măiestrită a imaginilor elegiace este una din trăsăturile specifice ale stilului madrigalelor lui Marenzio.

El a fost de asemenea un maestru în redarea așa-numitului „peisaj lirico-muzical", caracteristic pentru acea vreme. Iată, de exemplu, începutul madrigalului *Solo e pensoso* **, pe următorul text :

Cuprins de dorul de singurătate,
Mă plimb încet, pierdut în gînduri pline
De-amar, și-aleg pe verzile coline
Cărările ce par mai neumblate.
Vreau om de-ar fi pe-aici să se arate,
L-ași ocoli, cînd calea mi-ar atine,
Căci vreau s-ascund privirilor străine
Durerea-n care sufletu-mi se zbate.

(V. exemplul 38).

Acest exemplu ne arată progresele realizate în dezvoltarea cromatismului ; în acest domeniu, Marenzio urmează mai departe drumul trasat de madrigaliștii venețieni, mai ales de Cypriano da Rore. Este important faptul că Marenzio, spre deosebire de Gesualdo și, mai ales, de Vicentino, nu alunecă pe panta artificialității și a cerebralismului în folosirea unor mijloace de expresie noi și îndrăznețe. În acest plan, este caracteristică vocea superioară în fragmentul de madrigal citat : aici Marenzio urcă, în mod absolut natural, neforțat, din semiton în semiton, de la nota *sol* a primei octave pînă la nota *la* din a doua octavă, iar apoi coboară pînă la nota *re* a octavei a doua ***, pe fundalul unei mișcări liniștite, care putea fi executată atît de voci, cît și de instrumente. Acest mers ascendent, iar apoi descendent, al vocii de soprano, era probabil însoțit și de un crescendo, urmat de un diminuendo.

* Sînt cunoscute peste 600 de madrigale ale lui Marenzio. Nouă culegeri de madrigale pe cinci voci au fost publicate la Veneția între anii 1580 și 1589 — adică o culegere pe an ; madrigalele pe șase voci au fost publicate în anii 1585—1609. Imediat după prima ediție se succedau, cu o mare iuțeală, o serie de noi ediții. Încă pe timpul vieții compozitorului, în 1592, Phalèse a publicat o culegere completă a madrigalelor lui Marenzio.

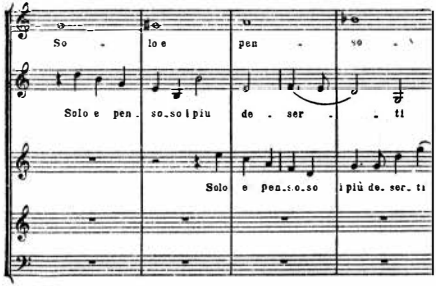
** Pe versurile unuia dintre cele mai cunoscute sonete de Petrarca (N. trad.).

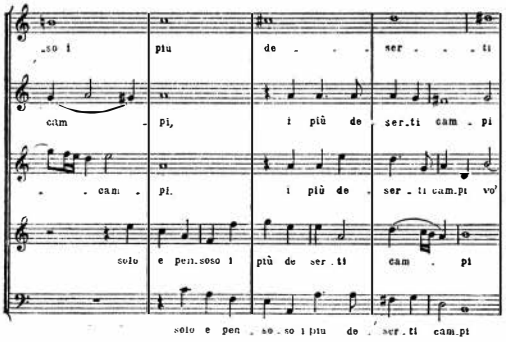
*** Acest procedeu plin de efect — în cazul că toate vocile cîntă concomitent — este deplin justificat de întregul mers al dezvoltării muzicale.

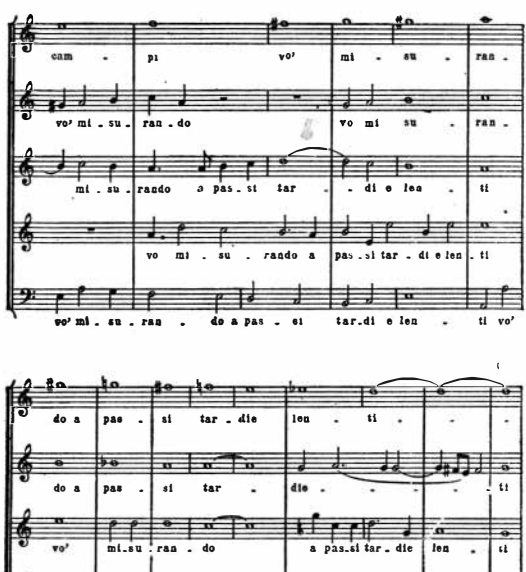
Cu ajutorul acestor mijloace, Marenzio ne zugrăveşte un întreg tablou — imaginea poetului care, fugind de oameni, rătăceşte singur, pe gînduri, cu pasul rar, prin cîmpurile şi pădurile pustii.

În partea finală a acestui madrigal, Marenzio păräşeşte atmosfera de tristeţe contemplativă, combinînd, într-o izbucnire emoţională, cele trei motive principale ale madrigalului.

Astfel, compozitorul realizează o remarcabilă expresivitate declamativă, îmbinînd o melodică cantabilă cu o armonie îndrăzneaţă şi cu elemente coloristice ale registrelor.







Trebuie menționată în mod special muzica lui Marenzio pentru lucrările dramatice destinate serbărilor florentine, căci aici dînsul apare ca unul dintre cei mai de seamă precursori ai operei italiene a Renașterii.

VII

În evoluția ulterioară a madrigalului, se vădesc semnele unei decadențe tot mai pronunțate, care reflectă decadența generală a umanismului italian și a concepțiilor artistice ale acestuia.

Aceste semne sînt vizibile mai ales în creația lui Gesualdo.

Gesualdo, principe de Venosa, „cel mai mare dintre muzicienii și poeții muzicali ai vremii noastre", după cum îl numesc contemporanii, s-a născut în jurul anului 1560. El a fost unul din compozitorii a căror celebritate s-a fondat aproape exclusiv pe madrigale, scrise de el într-un număr imens. Culegerile lui de madrigale au apărut în numeroase ediții, fiind

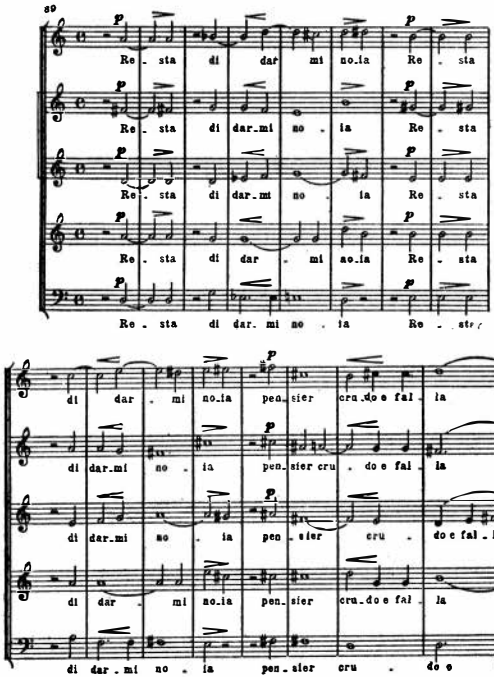
publicate nu numai sub formă de partide separate, ci și sub formă de partituri, fapt determinat, probabil, de caracterul neobișnuit al muzicii lor.

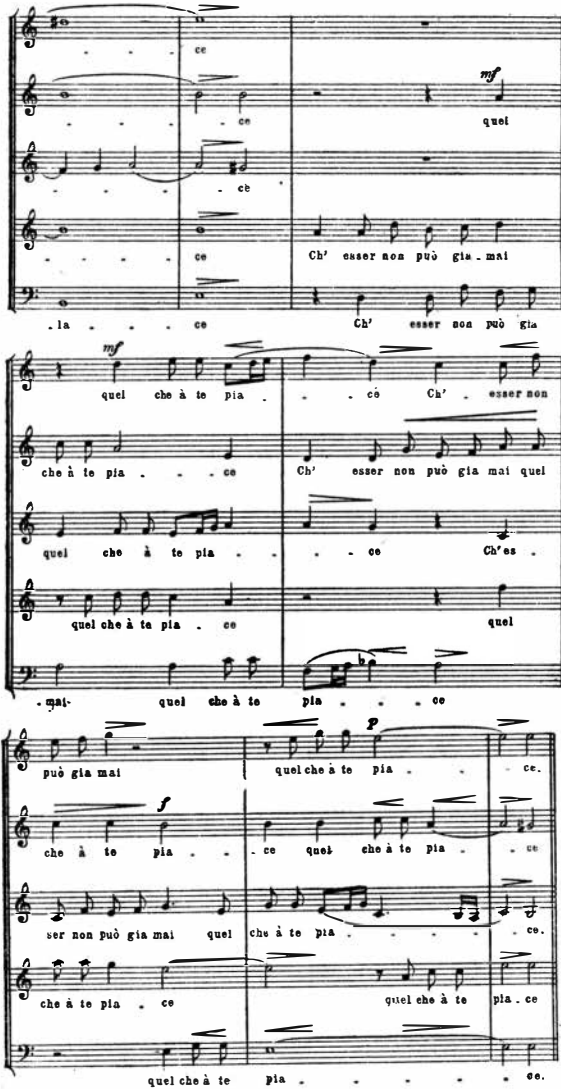
Gesualdo merge și mai departe decît contemporanul său mai în vîrstă, Marenzio, în ce privește folosirea trăsăturilor cromatismului. În timp ce Marenzio caută măcar să încheie madrigalul în aceeași tonalitate în care l-a început, în schimb Gesualdo nu se lasă îngrădit de nici un fel de norme. El trece pe neașteptate în tonalitățile cele mai depărtate și admite intrarea unei noi voci, în chip de disonanță din cele mai stridente, pe timpul tare al măsurii, disonanțele fiind urmate de rezolvări la fel de neașteptate.

Toate acestea au ca scop zugrăvirea violentă, zguduitoare, a unor contraste ca durerea și bucuria, moartea și viața.

Gesualdo caută ca, printr-o îngrămădire haotică, extrem de capricioasă, de cromatisme, să ajungă la o expresie acută, dureroasă, a sentimentelor (v. exemplul 39); aici este deosebit de interesantă trecerea de la o factură acordică saturată cu cromatism la o desfășurare polifonică.

39




ce
ce
quel
ce
Ch' esser non può gia mai
la ce
Ch' esser non può gia
mf
quel che à te pia ce Ch' esser non
che à te pia ce
Ch' esser non può gia mai quel
quel che à te pia ce
Ch'es
quel che à te pia ce
quel
mai quel che à te pia ce
p
può gia mai
quel che à te pia ce.
f
che à te pia ce quel che à te pia ce
ser non può gia mai quel che à te pia ce.
che à te pia ce
quel che à te pia ce
quel che à te pia ce.

Romain Rolland subliniază la Gesualdo *„energia dramatismului, îndrăzneala* în domeniul expresivității".

Însă îngustimea aristrocratică, ruperea de popor, izolarea egoistă, care caracterizează concepția despre lume a lui Gesualdo, — toate acestea au conferit muzicii sale o serie de trăsături care îi scad valoarea, cu tot marele talent al compozitorului. Aceste trăsături sînt : cerebralismul și afectarea, căutarea cu orice preț a originalității și îngustimea individualistă.

VIII

Trecînd în revistă principalele etape ale evoluției madrigalului și, în special, creația celor mai de seamă madrigaliști, am făcut abstracție în mod intenționat — pentru o mai mare claritate — de legăturile acestui gen cu principalele centre ale culturii muzicale italiene ; în mod intenționat, am omis creația multor compozitori care au scris și ei madrigale, însă au jucat un rol mai mic în dezvoltarea acestui gen.

Or, în Italia secolului XVI au existat numeroase centre unde s-a dezvoltat arta madrigalului, și un mare număr de compozitori madrigaliști. Unul din focarele culturii muzicale, unde a înflorit genul madrigalului, a fost Mantova, oraș în care a activat compozitorul Berchem. Un alt centru de acest fel a fost Ferrara, unde au scris madrigale compozitorii Jan și Alfonso della Viola. La Orvietto a lucrat madrigalistul Jan Gero etc.

Însă cele mai importante focare ale artei madrigalului au fost Veneția, Florența și Roma.

Fiecare din aceste centre a cultivat anumite varietăți de madrigale, astfel încît, pe lîngă drumul străbătut în timp de madrigal în evoluția sa, am putea prezenta și un tablou al dezvoltării concomitente, în diferite centre, a mai multor varietăți ale acestui gen muzical, varietăți ce reprezintă, în ultimă instanță, diferite faze ale evoluției lui.

Astfel, reprezentanți ai școlii florentine au fost — afară de Arcadelt, de care ne-am ocupat mai sus — Layolle și Corteccia. * Acești compozitori au scris mai ales madrigale pe patru voci, care coincid cu un stadiu destul de timpuriu al dezvoltării acestui gen. La florentini se remarcă o apropiere pronunțată a madrigalului de *chanson*-ul francez, în forma în care acesta din urmă a fost cultivat de Janequin, Claudin, Certon ș.a.

Madrigaliștii florentini sînt caracterizați prin alte trăsături decît cei venețieni, și anume : tendința de a folosi resursele coloristice ale sunetelor, un caracter mai solemn (în general, o mai mare apropiere de motet), un fel nou de a utiliza mijloacele de expresie muzicală.

În sfîrșit, madrigaliștii romani le sînt inferiori celor venețieni în ce privește bogăția de culori, dar în schimb posedă o melodică mai cantabilă, mai ales la vocea superioară ; ei conferă întregului un mai mare echilibru al sonorității și acordă o atenție deosebită intonării textului ; în sfîrșit, ei

* Francesco Corteccia din Arezzo a fost socotit — alături de Striggio — unul dintre cei mai de seamă compozitori ai vremii sale. Corteccia, care a fost, pare-se, elev al lui Layolle, a deținut începînd din anul 1531 funcția de capelan al bisericii San Lorenzo, unde a activat ca organist ; apoi a devenit maestru de cor al capelei, iar mai tîrziu s-a ocupat cu organizarea divertismentelor muzicale de la curtea Florenței.

se caracterizează prin echilibrul și coeziunea expresiei și știu totdeauna să evite exagerările.

Așadar, conținutul de idei și mijloacele de expresie artistică ale madrigalului reflectă cu maximum de plenitudine în domeniul muzical-poetic a treia și ultima fază a umanismului italian, cu contradicțiile ei ascuțite, fază în care laturile progresiste ale umanismului cedează tot mai mult teren în fața tendințelor antidemocratice.

La cei mai mulți maeștri madrigaliști se mențin și capătă o mare dezvoltare interesul față de personalitatea umană și dezvăluirea fină, justă din punct de vedere psihologic, a trăirilor interioare.

O altă trăsătură pozitivă a madrigalului, din epoca de înflorire a acestui gen, este larga utilizare a resurselor descriptive, „picturale", ale mijloacelor de expresie muzical-poetică.

Madrigalistul știe să redea în mod isousit tablouri din natură — suprafața limpede ca oglinda a lacului, un cîmp pustiu, marginea unei păduri, recurgînd uneori și la procedeele muzicii imitative.

Însă, alături de o oarecare lărgire a posibilităților expresive și descriptive, la madrigaliști apar acum și trăsăturile negative ale fazei de sfîrșit a umanismului: imagini convenționale, idealiste, o tematică livrescă, abstractă, redarea unor gînduri și sentimente pretențioase, rafinate. O durere și melancolie de paradă se îmbină cu retorismul convențional al formei literare caracteristice pentru acest gen aristocratic, cu subtilități în gustul petrarchiștilor, cu alegorii complicate, cu jocuri bizare de cuvinte, cu metafore și antiteze artificiale. Aceste trăsături îngreuiază considerabil înțelegerea unor astfel de lucrări chiar de către profesioniști, fără a mai vorbi de auditoriul democratic, față de care autorii de madrigale arborau, de altfel, în mod obișnuit, o atitudine de dispreț total.

Toate acestea s-au reflectat și în muzică: vocea superioară este individualizată, melodia flexibilă prezintă un caracter de improvizație liberă și este capabilă să redea nuanțele cele mai fine ale sentimentelor; se păstrează o strînsă legătură cu versurile textului, iar resursele expresive ale melodiei iau o mai mare dezvoltare. Considerabila libertate metro-ritmică, armonia îndrăzneață și neobișnuită, se îmbină cu caracterul uneori amorf al ritmului și cu impresia de greoi pe care o oferă împletirea mai multor linii melodice complicate. Un fel de joc al sunetelor, convențional și alegoric, este folosit nu din dorința de a oglindi un conținut legat de realitate, ci pentru satisfacerea unor deziderate pur exterioare (de exemplu, alternarea, într-o anumită ordine, a notelor albe și a celor negre etc.).

În rezumat, madrigalul italian, cu toate incontestabilele sale calități artistice, ar putea fi numit într-un fel „chintesență" muzicală a umanismului, în ultima fază a acestuia.

CULTURA MUZICALĂ A VENEȚIEI

I

Un foarte important centru artistic-muzical al Italiei, în perioada Renașterii înalte, a fost Veneția, capitala uneia din cele mai mari republici comerciale din acea vreme.

Este adevărat că principalul factor care a determinat înflorirea economică a Veneției și a constituit baza puterii ei, și anume comerțul cu Indiile estice și cu China, a început încă la sfîrșitul secolului XV, să-și piardă importanța, în urma găsirii de către portughezi a drumului pe apă spre India și în urma descoperirii Americii de către Columb. De aceste descoperiri a profitat vechea rivală a Veneției, Spania, care, după ce a pus stăpînire pe o bună parte din teritoriul american, a împînzit mările cu corăbiile sale, făcînd concurență celor venețiene. Pe lîngă aceasta, de aproape un secol Constantinopolul, fosta capitală a imperiului roman de răsărit, se afla în mîinile turcilor, a căror vecinătate constituia o amenințare nu numai pentru posesiunile venețiene de pe teritoriul Greciei și al Dalmației, ci și pentru pămînturile stăpînite din vechime de Veneția chiar în Italia: aceste teritorii au constituit în repetate rînduri ținta unor incursiuni tîlhărești și au fost devastate. De asemenea, atît Neapolul în sudul Italiei, cît și Milanul în nordul ei, erau de multă vreme obiectul dorințelor cupide ale Franței și Spaniei, iar în secolul XVI au devenit prada acestor două țări. Luptele interne și invaziile armatelor străine au pustiit una din cele mai bogate și mai înfloritoare țări din Europa.

Însă în secolul XVI Veneția își mai păstra încă, în mare măsură, grandoarea și neatîrnarea, cu toate că semnele decadenței ei se vădeau din ce în ce mai pronunțat. După cuvintele lui Marx, prima jumătate a secolului XVI a constituit *„cotitura fatală pentru puterea venețiană,* cu toate că atunci se părea că ea și-a atins *punctul culminant.* Veneția era pe atunci cel mai bogat oraș din lume". * Mai departe, Marx vorbește despre „luxul regesc al patricienilor" și despre „înflorirea artei și a industriei" Veneției. [63]

* Subliniat de Marx.

Consecințele tratatului de la Cambrai, patru războaie nefericite cu Turcia, care au însemnat pentru Veneția pierderea Ciprului, cu toată strălucita victorie navală de la Lepanto, repurtată în anul 1571 — în alianță cu spaniolii — de forțele venețiene conduse de Sebastiano Venier ; epidemia de ciumă, care în anii 1575—1576 a răpus patruzeci de mii de venețieni (între alții și pe pictorul venețian Tizian, în vîrstă de 99 de ani) ; în sfîrșit, neîncetatul amestec al papei în treburile Veneției — toate acestea constituiau un fundal întunecat, cu care făcea un contrast puternic viața încă clocotitoare a orașului și activitatea lui artistică.

Realizările venețienilor în domeniul picturii și al arhitecturii sînt cunoscute de toată lumea. Este incontestabilă și importanța realizărilor din domeniul muzicii. În a doua jumătate a secolului XVI, Veneția a sintetizat și a ridicat pe o nouă treaptă tendințele înaintate din domeniul genurilor instrumentale, tendințe care s-au manifestat în acea vreme nu numai în Italia, ci și în alte țări europene.

Tot Veneția a fost și centrul principal al dezvoltării noului madrigal dramatizat, care a constituit, poate, cea mai importantă cucerire a artei umaniste, în domeniul genurilor vocal-instrumentale laice, în ultimii ani ai secolului XVI, și care a contribuit într-o mare măsură la formarea operei și a noii scriituri omofonico-armonice. La Veneția, aproximativ în aceiași ani, prin eforturile mai multor maeștri, în frunte cu Giovanni și Andrea Gabrieli, a fost creat un nou stil de scriitură vocală pentru mai multe coruri ; prin bogăția sa de culori, suculența și plenitudinea sonorității, acest stil a eclipsat tot ce a fost creat în acest domeniu atît în Italia, cît și în alte țări.

La înflorirea artelor la Veneția, pe sol italian, au contribuit într-o oarecare măsură mai mulți maeștri renumiți, veniți din alte țări. Acestora le-a fost asigurată o libertate relativă în ce privește celebrarea ritualului religios după obiceiurile țării respective : cu toate că la Veneția religia dominantă era cea catolică, autoritățile nu-i supuneau la persecuții nici chiar pe protestanți, care trăiau în număr mare, în acea vreme, pe teritoriul venețian. Datorită acestui fapt, pe străzile și în piețele Veneției, precum și în case, răsuna o muzică cu precădere democratică, atît italiană, cît și a altor naționalități, contribuind la lărgirea orizontului compozitorilor venețieni. Această muzică constituia o bogată sursă pentru creația lor, permițîndu-le să sintetizeze, pe trainicele baze autohtone ale muzicii populare italiene, cele mai bune realizări ale altor culturi muzicale europene.

Nu este întîmplător faptul că la Veneția veneau pentru a se perfecționa cei mai înzestrați dintre muzicienii tineri din alte țări europene, între aceștia numărîndu-se și Heinrich Schütz, care a luat lecții de la Giovanni Gabrieli.

În această perioadă, la Veneția a ajuns la o înaltă înflorire și teoria muzicală, drept rezultat al activității marelui teoretician din secolul XVI, Zarlino, unul din fondatorii sistemului nostru armonic și — lucru căruia nu i s-a acordat suficientă prețuire — unul din cei mai perspicaci teoreticieni în domeniul științei contrapunctului. Mult din ceea ce a anticipat Zarlino în acest domeniu a fost atribuit ulterior unor teoreticieni de după dînsul.

II

Pentru a înțelege specificul artei muzicale venețiene înaintate din perioada Renașterii înalte, trebuie să punem în lumină legăturile dintre această artă și trăsăturile caracteristice ale arhitecturii și picturii venețiene, care au fost și ele influențate de întreaga configurație a vieții sociale a Veneției secolului XVI.

Descrierile entuziaste ale panoramei orașului, ale edificiilor și operelor lui de artă, constituie una din trăsăturile tipice ale literaturii memorialistice de-a lungul mai multor veacuri.

Iată, de exemplu, cum descrie Veneția vestitul memorialist Commines, care a vizitat acest oraș în secolul XV, cu ocazia unei misiuni diplomatice :

„M-au dus pe o stradă mare, pe care ei [venețienii] o numesc Canal Grande ; ea este atît de largă încît circulă pe ea și galerele — am văzut corăbii de 400 tone și chiar mai mari, staționînd pe lîngă case ; cred că aceasta este cea mai frumoasă stradă din lume, și clădirile care o mărginesc sînt minunate : ea traversează întregul oraș, casele ei sînt foarte mari și construite de cele mai multe ori dintr-o piatră excelentă. Cele mai vechi sînt acoperite cu picturi, iar cele construite în ultima sută de ani au fațada ornată cu marmură albă..."

Pe atunci, la Veneția existau numeroase organizații de meseriași și „colonii" străine ; în secolul XVI, grupările de meseriași din Veneția erau în număr de peste patruzeci.

Commines subliniază de asemenea un fapt caracteristic și pentru alte orașe, oricît de avansate, din acea vreme, și anume abundența organizațiilor religioase aciuate la Veneția și posedînd în oraș numeroase biserici și mănăstiri.

„În jurul orașului se află 17 mănăstiri, pe un spațiu al cărui perimetru măsoară mai puțin de o milă franceză. Ele sînt situate toate pe o insulă, atît cele de călugări, cît și cele de călugărițe, și sînt foarte bogate și frumoase ; aceasta, fără a socoti mănăstirile din interiorul orașului, unde există patru ordine de călugări cerșetori, aproape 70 de parohii și o mulțime de confrerii".

Aceste mănăstiri, care cîndva fuseseră vechi centre ale culturii muzicale, se transformaseră în secolul XVI în bastioane ale reacțiunii catolice.

Un mare rol în viața muzicală a orașului a fost jucat, după cum vom vedea. de catedrala San Marco.

Descriind vizita făcută la palatul dogilor, Commines insistă asupra ornamentelor artistice și a activității muzicale a catedralei :

„...din camera dogelui se poate asculta missa oficiată la altarul principal al capelei San Marco. Aceasta este *cea mai frumoasă și mai bogată capelă din lume* și — fapt care nici nu e potrivit pentru o capelă — *este în întregime ornată cu mozaic.* Venețienii susțin că ei sînt cei care au descoperit secretul acestei arte..."

Dar nu numai prin frumusețea capelei lor uimeau venețienii pe străini : un alt tezaur, deosebit de important pentru prosperitatea republicii, era arsenalul, cu ajutorul căruia, după cum arată Commines, „dînșii [venețienii] armează galerele lor și echipează cu cele necesare întreaga lor flotă militară, cea mai minunată din cîte au existat pînă acum în lumea întreagă și cea mai bine organizată..."

Făcînd rezerva cuvenită în legătură cu tonul entuziast al laudelor aduse Veneţiei de către acest diplomat al secolului XV, ne putem totuşi da seama de marele rol pe care îl jucau, în viaţa civică a Veneţiei, festivităţile de tot felul, în care muzica ocupa un loc de cinste.

Decadenţa Veneţiei, de ale cărei cauze ne-am ocupat mai sus, s-a răsfrînt cu trecerea timpului şi asupra aspectului exterior al oraşului : înfăţişarea acestuia din perioada puterii şi a înfloririi maxime părea că s-a „fosilizat". Veneţia parcă a încremenit la acel stadiu al dezvoltării sale artistice, şi nu numai în domeniul muzicii, ci şi al arhitecturii.

O caracterizare plină de culoare, ieşită de sub pana lui A. I. Herţen, înfăţişează deosebit de sugestiv neconcordanţa dintre aspectul, viaţa şi chiar poziţia geografică a Veneţiei — adică tot ceea ce fusese perfect justificat pe vremea întemeierii, a creşterii şi a înfloririi acestui oraş — şi condiţiile din perioada de mai tîrziu, de dezvoltare a capitalismului.

„O singură privire superficială aruncată asupra Veneţiei, — scrie Herţen, — arată că acest oraş posedă o voinţă puternică, o minte viguroasă, că el este o republică, o oligarhie, un nod care leagă ceva situat dincolo de mare, un depozit de mărfuri, arborînd un drapel de război ; oraşul adunărilor populare zgomotoase şi oraşul consiliilor secrete şi al măsurilor luate în taină ; prin pieţele sale se înghesuie de dimineaţă pînă seară întreaga sa populaţie, în timp ce străzile-rîuri curg fără zgomot spre mare..." [64]

Şi mai departe :

„O absurditate mai superbă decît Veneţia nici nu există. Să construieşti un oraş acolo unde e imposibil să construieşti, este pur şi simplu o nebunie ; dar să construieşti astfel unul din oraşele cele mai frumoase şi mai grandioase, este o nebunie genială... Nu e nici pămînt, nu sînt nici copaci, — atîta pagubă ! aduceţi cît mai multe pietre de tot felul, cît mai multe ornamente, aur, mozaic, soulpturi, tablouri, fresce..."

„Au fost înfrînţi turcii sau Genova, papa caută prietenia Veneţiei — deci mai trebuie acoperit un zid întreg cu o perdea de basoreliefuri şi, mai ales, trebuie tablouri. Paolo Veronese, Tintoretto, Tizian să pună repede mîna pe penel şi să se suie pe schelă ; fiecare pas al procesiunii triumfale a frumoasei mărilor trebuie imortalizat pentru posteritate cu penelul şi dalta". [65]

La aceste cuvinte ale lui Herţen putem adăuga : nu numai cu penelul şi dalta, ci şi prin sunete.

Şi într-adevăr, contemporanii admirau nu numai aspectul exterior al oraşului, arhitectura lui, bogăţia ornamentelor, a palatelor şi a bisericilor (în anul 1599, călătorul Paul Geisner a numit Veneţia „raiul desfătărilor de tot felul" — *paradisum deliciarum*), ci şi înflorirea vieţii muzicale, a creaţiei muzicale.

Muzica ce răsuna în ambianţa de familie, dar mai ales în aer liber, în pieţe, intonată de păturile democratice ale populaţiei — marinari, meseriaşi, armurieri, ţesători etc., — în timpul diverselor procesiuni, era extrem de variată şi caracteristică.

Locuitorii Veneţiei, originari din ţări diferite, avînd dreptul de a executa muzica patriei lor nu numai între patru pereţi, ci şi în aer liber, profitau din plin de acest drept : alaiul care conduce pe un turc ce urmează să se boteze păşeşte în sunete de trompete şi viori ; procesiunile de protestanţi înaintează intonîndu-şi coralurile ; dogele se îndreaptă spre

catedrală, în zilele de sărbătoare, însoțit de cor și de o întreagă orchestră alcătuită din șase trompete de argint, din oboaie și alte instrumente de tot felul.

Situația internațională a Veneției în epoca Renașterii înalte, legăturile ei comerciale peste mări, deosebita ei putere politică și orînduirea socială ceva mai democratică în comparație cu alte centre ale Renașterii italiene — toate acestea au dus la încetățenirea obiceiului de a sărbători orice succes politic sau militar prin serbări fastuoase, procesiuni, dansuri, cu o participare relativ largă a maselor populare.

Vîrfurile conducătoare ale republicii venețiene încurajau intenționat organizarea unor cortegii solemne, procesiuni religioase ș.a., urmărind aici un *scop politic* dublu : să distragă pe această cale masele poporului de la gînduri politice periculoase pentru orînduirea existentă, și totodată să demonstreze în fața lumii întregi, în fața reprezentanților altor state puterea Veneției, care, încă pe atunci, era în multe privințe aparentă. Nu degeaba spune Commines : „Acesta este cel mai festiv oraș pe care l-am văzut vreodată". În perioada de înflorire a Veneției, guvernul acesteia socotea că republica venețiană trebuia să stea de veghe pentru salvgardarea intereselor întregii Italii, în virtutea primului loc pe care îl ocupa între statele italiene. Astfel se explică lozinca politică lansată de guvernanții Veneției încă înainte de devastarea Romei de către *landsknechtii* imperialiști. „Ține ochii deschiși, San Marco, ai grijă ca Italia să nu sufere nici un neajuns !" După *sacco di Roma,* lozincile de acest fel au devenit și mai imperioase : „Trezește-te, Italie, și tu, Veneție, nu mai încape zăbavă, mergi în fruntea tuturor !"

Importantul rol politic al demonstrațiilor publice cu caracter civic sau religios contribuia la dezvoltarea continuă a artei muzicale venețiene, nu numai corale, ci și instrumentale. Sonoritatea scînteietoare, amestecul timbrurilor ansamblurilor vocale și instrumentale — alcătuite din instrumente cu coarde și de suflat — se împleteau cu jocul bogat de culori oferit de vestmintele și podoabele participanților la acest gen de serbări organizate pentru toți cetățenii.

Astfel, după primele știri sosite la Veneția anunțînd victoria repurtată la Lepanto asupra turcilor, s-a celebrat un serviciu solemn la catedrala sf. Iacob din Rialto, urmat de un șir neîntrerupt de serbări, care au durat trei zile. În piața din fața bisericii, înconjurată de o galerie pentru spectatori, a fost ridicată o estradă pentru cîntăreți. Spre biserică s-a îndreptat o procesiune solemnă, însoțită de muzicanți cîntînd la diferite instrumente și de un mare colectiv de cîntăreți. Toate clădirile din piața Rialto au fost împodobite cu țesături de purpură și cu cele mai bune tablouri ale unor pictori de frunte din școlile venețiană și romană. Seara, s-au făcut iluminații și retrageri cu torțe. După terminarea vecerniei, sunetele războinice ale trîmbițelor au anunțat continuarea festivității : timp de cîteva ore, muzicanții instalați pe balcoanele clădirilor au executat piese vocale alese și muzică instrumentală complicată. În același timp, grupuri de mascați se plimbau prin piață și pe podul învecinat, în sunete de instrumente muzicale ; astfel, datorită alternării continui a ansamblurilor instrumentale, muzica răsuna fără întrerupere. ❝

Trei ani mai tîrziu, în 1574, cu ocazia vizitării Veneției de către regele Poloniei Henric III, s-a organizat din nou o serie întreagă de serbări,

la care au participat cîntăreți de la catedrala San Marco ; au răsunat trompete și timpane și s-a executat muzică vocală de tot felul.

În program au figurat lucrări de Andrea Gabrieli, unul din fondatorii polifoniei vocale venețiene (o lucrare pe douăsprezece voci și alta pe opt, ambele fiind scrise pentru două coruri care cîntau pe rînd).[67]

Dar se întîlnesc în cronicile Veneției și evenimente publice de altă natură, celebrate tot cu participarea muzicii. Astfel, în martie 1508, comandantul venețian de oști Alviano a zdrobit armatele împăratului Maximilian al Germaniei și a luat o mie de prizonieri, care „apoi, după obiceiul roman ... au figurat în procesiunea triumfală organizată la Veneția, cu care ocazie au fost răspîndite tot felul de caricaturi ... și cîntece de batjocură la adresa lui Max". *[68]

La toate aceste serbări publice, la fel ca și în viața de familie, muzica ocupa un loc din cele mai importante. Este semnificativ faptul că pictorul Veronese, într-un tablou al său, s-a reprezentat pe sine, pe Tizian și pe Tintoretto în chip de muzicanți. Dürer, aflîndu-se la Veneția, notează în jurnalul său, la 7 februarie 1506 : „Italienii ăștia au mulți oameni minunați ... sînt între ei savanți cu mintea luminată, buni flautiști și cîntăreți la lăută, precum și excelenți cunoscători în domeniul picturii ..." ; iar într-o scrisoare din 13 octombrie 1506 Dürer mărturisește că și el s-a lăsat ispitit să ia două lecții de dans.[69]

Trebuie subliniat că la asemenea serbări publice venețiene luau parte ansambluri instrumentale mari (pînă la 400 de persoane), incluzînd grupuri de instrumente cu coarde și arcuș, lăute, iar dintre suflători cornete, tromboane, flaute, chiar și piculine. Așa a fost de exemplu ansamblul care a executat „Bătălia" (*Battaglia*) de Annibale Padovano (publicată în anul 1590).

Sînt cunoscute și lucrări de alți compozitori, în frunte cu Andrea și Giovanni Gabrieli.

Muzica răsuna nu numai în gondole, în piețe, în mijlocul procesiunilor și al petrecerilor de carnaval.

Mulți se ocupau de muzică în tot felul de confrerii și în numeroase bresle de meseriași. Se cunosc șase „frății", care își propuneau să contribuie la dezvoltarea diferitelor ramuri ale artei, să activeze în scopuri de binefacere etc. Aceste organizații se întruneau în încăperi speciale (numite *Scuole*), împodobite cu tablouri de pictori celebri. Aici nu lipseau nici serviciile religioase solemne, la care participau capele întregi de muzicanți. Două „frății" de acest fel — cele mai vechi — au activat începînd din a doua jumătate a secolului XIII. Celelalte patru „frății" mai noi au fost înființate, unele în secolul XV, iar altele în secolul XVI.

Alt soi de grupări au fost organizate de aristocrația venețiană. Astfel de asociații de oameni bogați și trîndavi existau la Veneția, înainte de anul 1562, în număr de patruzeci și trei — după cum afirmă Sansoviano — și purtau uneori nume din cele mai bizare : „Păunii", „Înflăcărații", „Infinitii" etc. Ele se întreceau în născocirea unor jocuri și distracții, care trebuiau să fie conforme cu caracterul și cu statutele fiecărei organizații de acest fel.

Date și materiale ca cele de mai sus — și pe care le-am fi putut cita în număr și mai mare — sînt folosite pe scară largă de istoricii burghezi

* Marx îl numește astfel pe împăratul Maximilian.

pentru crearea unei legende despre o Veneție care n-ar fi cunoscut, chipurile, lupta și contradicțiile de clasă, o Veneție fără nedreptăți sociale, un fel de „pămînt al făgăduinței", un paradis terestru.

În realitate însă, în Veneția Renașterii — republică comercială, cu conducere oligarhică — clocotea o înverșunată luptă de clasă.

Se știe că încă în secolul XIII, în rîndurile populației venețiene s-a instaurat o diferențiere socială pronunțată : rolul hotărîtor în toate domeniile, inclusiv cel cultural, era jucat de pătura suprapusă, alcătuită în cea mai mare parte din negustori și bancheri.

Cu trecerea timpului, dominația absolută a nobilimii și a negustorimii s-a intensificat tot mai mult : dacă în ultima treime a secolului XII (începînd din anul 1177) păturii suprapuse îi opuneau rezistență *popolani*, adică orășenii de origine nearistocratică, în schimb în secolele următoare aceștia din urmă sînt asimilați cu meseriașii, luînd, asemenea meseriașilor, numele de *artesani ;* ei sînt excluși din rîndurile cetățenilor cu drepturi depline, membri ai comunei orășenești *(Cittadini originari),* pierzînd astfel dreptul de a ocupa orice fel de funcții în organizațiile administrative ale Veneției.

Masele populare ale Veneției *(populo),* care în secolul XIII mai aveau încă dreptul să prezinte unele revendicări privind interesele lor vitale, sînt reduse, începînd din secolul XIV, la rolul de „decor" pentru alegerea dogelui și trebuie să se mulțumească cu menținerea cîtorva tradiții pur simbolice, care aminteau de caracterul cîndva limitat al puterii dogelui.

În secolul XV se adîncește și mai mult antagonismul social dintre păturile principale ale populației Veneției (Marino Sanudo enumeră : aristocrația, orășenii și pătura de jos, din care făceau parte meseriașii, servitorii și robii).

Nu există îndoială că și în mediul meseriașilor, servitorilor, hamalilor, pescarilor venețieni, răsunau cîntece și muzică instrumentală. Însă lipsa totală a unor mărturii scrise — cauzată de conspirația tăcerii a istoricilor burghezi și preburghezi față de creația populară — ne silește să ne mulțumim cu date indirecte.

Astfel, a fost stabilit că în epoca Renașterii erau larg răspîndite cîntece ale meseriașilor din bresle și cîntece populare în dialect venețian — de pahar, de dragoste și satirice, cîntate cu acompaniament de chitară și mandolină.

S-a păstrat numele unor cîntece de acest gen, în dialect venețian : *cobole.*

Ne putem face o oarecare idee asupra caracterului acestor genuri muzical-poetice populare pe baza baladelor și a cantonetelor lui Giustiniani, care au devenit cunoscute în întreaga Italie.

Datorită marii popularități a măștilor tipice ale carnavalului venețian, ale căror nume erau și ele în dialect venețian : Buranelle (locuitoare din Burano), Furlani (*friulani* — locuitori din Friuli), *Lenguasi* (flecari, clevetitori), *Donne Pitoche* (cerșetoare) etc. — conducătorul activității muzicale de la catedrala San Marco din Veneția, Giovanni Croce, poreclit Chiosotto (din Chioggia) a fost nevoit să introducă aceste măști în reprezentațiile sale teatralizate. [70]

Începînd din secolul XIV, rolul dialectului venețian a devenit tot mai important, lucru confirmat, printre altele, de publicarea statutului

dogelui Dandolo (în anul 1346) nu numai în limba latină, ci şi în dialect veneţian.

Începînd din anul 1296, breslele de meseriaşi din Veneţia * aveau obiceiul să se producă în public cu cîntece şi muzică instrumentală, demonstrînd specificul meseriilor respective — la fel ca meseriaşii florentini din timpul lui Medici.

Serbările legate de îndeletniciri maritime aveau un caracter pur popular.

La periferia Veneţiei — la San Rafaele, San Niccolò, Santa Maria — trăiau pescarii, organizaţi într-un fel de mică republică, condusă de un „doge" al pescarilor şi de doisprezece staroşti, în a căror subordine se aflau toate activităţile legate de pescuit. Autorităţile veneţiene tolerau aceasta, dîndu-şi seama că o astfel de „independenţă" iluzorie a pescarilor nu putea constitui nici un pericol pentru clasa dominantă. Erau permise procesiuni solemne ale mulţimii de pescari, care, în sunete de trîmbiţe şi tobe şi în salve de puşcă, păşeau în urma „dogelui" lor îmbrăcat de sărbătoare şi însoţit de un stegar.

Sărbătorile pescarilor au fost redate şi în pictura veneţiană a secolului XVI.

Şi unele sărbători religioase aveau un caracter popular, de masă. În ajunul lor, pescarii aveau obiceiul de a se aduna seara, după muncile obositoare din cursul zilei, şi de a cina toţi împreună, iar în ziua de sărbătoare organizau regate şi alte întreceri.

Se ştie că muncitorii care confecţionau lăzi de ambalaj — casselerie — organizau serbări în zilele de Înălţare şi de Întîmpinare.

Petreceri vesele, la care se bea vin din recolta nouă, se făceau şi de sărbătoarea sf. Martin, avîndu-şi originea în serbările rituale dinaintea erei creştine. În seara acestei zile, grupuri zgomotoase de tineri umpleau străzile, se opreau în dreptul ferestrelor deschise şi cîntau în cor cîntece populare, în care îl slăveau pe veselul Martin şi le făceau urări celor din casă.

Se întîmpla ca în aceste serbări populare să răzbată şi o tematică socială, reflectînd contradicţiile de clasă din sînul republicii veneţiene. Astfel, mascarada favorită a pescarilor consta în înscenarea unei lupte între aristocraţi (purtînd berete roşii şi eşarfe roşii) şi pescari (cu berete şi eşarfe negre).

III

Din materialele citate ne putem da seama cît de însufleţită, de variată şi de bogată era activitatea muzicală la Veneţia în secolul XVI.

Participarea muzicii şi a altor arte la festivităţile cu caracter civic le conferea acestora un plus de strălucire şi solemnitate.

În această direcţie, o atenţie specială era, bine înţeles, acordată marilor ansambluri vocale şi orchestrale ale catedralei San Marco, căci aici latura muzicală era deosebit de impozantă şi putea cel mai bine să impresioneze masele şi să creeze atmosfera festivă potrivită pentru celebrarea zilelor memorabile şi a evenimentelor importante.

* De la ţesători şi pînă la meşterii care confecţionau măştile de carnaval.

De aceea, nu e de mirare că ansamblurile muzicale ale catedralei San Marco au ajuns la fel de cunoscute ca și capelele papale de la Roma și au creat premisele necesare pentru cristalizarea somptuosului stil vocal polifonic venețian, care implica utilizarea mai multor coruri. Spre deosebire de capela papală de la Roma, aici, la executarea lucrărilor polifonice vocale, se foloseau și diferite ansambluri instrumentale.

De aceea, este necesar să ne oprim mai în detaliu asupra istoricului organizării activității muzicale la catedrala San Marco.

★

Trebuie notat mai întîi că, încă din anul construirii sale (827), catedrala San Marco nu s-a aflat în subordinea episcopului Veneției, ci a depins direct de doge — capul statului venețian — fiind socotită capela lui personală. Ulterior, această situație specială a catedralei San Marco a fost confirmată în repetate rînduri prin bule papale. [71]

În lumina celor expuse mai sus, devine lesne de înțeles atenția acordată de către virfurile conducătoare venețiene slujbelor din San Marco ; serviciul religios din această catedrală nu era legat exclusiv de cult, ci poseda și legături directe cu interesele de stat. De aceea, atît cîntăreții, cît și organiștii catedralei San Marco se aflau sub supravegherea specială a unor procuratori. Serviciul religios din această catedrală luase încă din primele timpuri un caracter atît de pompos și de solemn, încît se presupunea că această slujbă era oficiată după model bizantin.

Aici și-au jucat rolul strînsele legături dintre Veneția și Bizanț, dar mai ales sublimierea — atît la Veneția, cît și la Constantinopol — a caracterului laic, de stat, al liturghiei.

Capela corală a catedralei din San Marco a fost probabil fondată încă în anul construcției catedralei, adică în 827. Însă pînă în secolul XIV lipsesc orice fel de informații în legătură cu latura muzicală a serviciului religios. Se știe numai că *primicerius*-ul catedralei — un oarecare Matteo Venier, care a ocupat această funcție în jurul anului 1308 — a luat măsuri pentru reglementarea slujbei și a pus să se culeagă indicații despre tot felul de obiceiuri și ritualuri vechi legate de celebrarea acesteia. Începînd din anul 1315, dogele și procuratorii se întruneau în fiecare săptămînă pentru a discuta unele probleme legate de serviciul religios, asupra cărora existau controverse.

Din anul 1318 datează primele informații în legătură cu numirea ca organist al catedralei San Marco a unui oarecare maestru Zucchetto. Este posibil ca tot cam în aceeași perioadă să fi fost construită prima orgă a catedralei ; * începînd din acest an, ne-a rămas lista completă a organiștilor care au ocupat această funcție.

Alte informații în legătură cu orga din Veneția datează din anul 1364 : la serbările organizate cu ocazia sosirii la Veneția a regelui Ciprului s-a remarcat prin cîntatul său la orgă Francesco Landino, care a primit

* Aici se poate face legătura cu informația că, în anul 1312, un oarecare Marin Sanudo cel bătrîn a adus la Veneția, pentru prima dată, o orgă. Însă, în legătură cu contribuția Veneției în domeniul construcției de orgi există o mărturie mult mai veche (și una singură) a lui Edinhard : încă în 826, cu un an înainte de construirea catedralei San Marco, un oarecare călugăr Georg din Veneția ar fi construit la Aachen o orgă și tot el ar fi instruit o întreagă școală de meșteri de orgi.

cu această ocazie o cunună de lauri. În această perioadă — mai exact, între anii 1337—1368 — postul de organist la San Marco a fost ocupat de succesorul lui Zucchetto — Francesco da Pesaro.

Din datele care s-au păstrat, se știe între ce ani au lucrat la San Marco șase organiști în secolul XIV și alți șase în secolul XV ; unul dintre aceștia, un oarecare Bernard, știa să cînte excelent la tot felul de instrumente muzicale și a fost primul care a folosit la orgă pedalele, a căror legătură cu instrumentul era făcută cu ajutorul unor frînghii.

Prima măsură cunoscută nouă, avînd scopul de a asigura dezvoltarea muzicii *polifonice* la catedrala San Marco, este decizia emisă la 18 februarie 1403 de către șase consilieri ai dogelui Michele Steno, în legătură cu corul catedralei. Această decizie sună așa : „Întrucît o bună componență a corului catedralei San Marco — cel mai de seamă cor al orașului nostru — contribuie la cinstea și slava conducerii noastre, noi cei iscăliți mai jos am luat hotărîrea să se angajeze, în calitate de ajutoare, 8 băieți, originari din Veneția, care să învețe cîntul... Procuratorii bisericii noastre San Marco vor avea obligația să dea fiecăruia din acești băieți cîte un ducat de aur pe lună pentru îmbrăcăminte și alte nevoi și să vegheze în permanență ca băieții să primească lecții temeinice de cînt de la coriștii bisericii San Marco.

Procuratorii trebuie de asemenea să aibă grijă ca orice loc rămas liber în urma retragerii vreunuia din băieți din serviciul bisericii să fie imediat reocupat". [72]

Instalarea la catedrala San Marco a unei a doua orgi, eveniment care a avut loc către sfîrșitul secolului XV, probabil în jurul anului 1490, * a asigurat posibilitatea alternării a două colective corale, susținute de două orgi. Acest fapt a avut o influență considerabilă asupra creației și a interpretării muzicale din Veneția.

În sfîrșit, în anul 1491 a fost înființat un post special de regent, adică de dirijor al corului catedralei (pînă atunci, execuția era probabil supravegheată de primul cantor). Cel dintîi regent a fost un oarecare Fossa (sau de Fossis). **

Astfel, spre sfîrșitul secolului XV se încheie organizarea laturii muzicale a serviciului religios de la catedrala San Marco ; acum, catedrala posedă doi organiști și un cor excelent, condus de un regent.

IV

Trebuie să ne oprim mai în detaliu asupra dezvoltării muzicii instrumentale venețiene în acea perioadă.

Am văzut cît era de important rolul muzicii instrumentale în viața de toate zilele a Veneției și cît de des răsuna ea pe canalele și în piețele orașului.

---

* Pe atunci, constructorul venețian de orgi Urban, socotit un maestru în specialitatea sa, nu numai a înlocuit vechea orgă a catedralei San Marco cu una nouă, dar a construit și o a doua orgă față în față cu prima. În legătură cu aceasta, în arhiva catedralei s-a păstrat data numirii *primului organist pentru cea de-a doua orgă* și anume, Francesco Davo. De atunci, s-a luat obiceiul de a se cînta concomitent la cele două orgi la marile sărbători bisericești, la procesiunile solemne la care lua parte dogele etc.

** Despre acest regent nu cunoaștem nimic, afară de numele său.

Tratatul lui Diruta intitulat *Transilvăneanul** apărut la Veneția, face bilanțul realizărilor școlii clavecinistice venețiene. Tot la Veneția a fost editată în 1551 o culegere de „Dansuri diferite pentru instrumente cu claviatură". Însă nu numai arta clavecinistică ajunsese la înflorire. În tabloul lui F. Santacroce „Madona cu copilul", aflat la biserica San Pietro din Veneția, este reprezentată o interpretă la rebec, care, după înfățișare, pare a fi o fată din popor.

În cadrul procesiunilor solemne și al serbărilor populare în aer liber, au căpătat o mare importanță grupurile ample ale instrumentelor de suflat.

Astfel, descriind primirea solemnă făcută reginei Ciprului în anul 1497, Sanudo vorbește despre 34 de instrumentiști împărțiți în două grupe : din prima făceau parte 24 de toboșari și muzicanți ce cîntau la triangluri, viori și lăute ; a doua era formată din 10 tromboane și instrumente de suflat acute *(pifferi)*.

Pictorul Carpacci a înfățișat într-un tablou al său o întreagă orchestră compusă din cornete, tromboane și tobe.

De la sfîrșitul secolului XV (anul 1495) ne-au rămas informații în legătură cu persoana celor mai de seamă interpreți la instrumentele de suflat. Unul din aceștia era trombonistul Giovanni Alvisi, poreclit „Trombon", muzicant al orașului ; el a scris muzică pentru tromboane, cornete și flaute. Un altul este tatăl lui Bartolomeo Tromboncino, care a venit împreună cu fiul său, tot în 1495, de la Mantova la Veneția ; porecla lui era Bernardo „Piffaro". Atît porecla cît și numele de familie indică, fără îndoială, specialitatea instrumentistului.

O mărturie a dezvoltării muzicii instrumentale la Veneția, în perioada de care ne ocupăm, este faptul că aproape toți *cîntăreții venețieni erau de obicei în același timp și instrumentiști.*

Iată un fapt semnificativ : în registrul de cheltuieli al școlii sf. Ursula se află trecută suma plătită unor trompetiști și flautiști, care au cîntat într-o gondolă lîngă podul Rialto.

La dezvoltarea muzicii instrumentale a contribuit și progresul marcat în tipărirea de note : încă în anii 1501—1503 primul editor muzical, Petrucci, publică lucrări destinate — după cum era menționat în pagina de titlu — executării „la orice instrument". **

În anul 1507 au apărut, tot la Petrucci, tabulaturi pentru interpretarea la diferite instrumente, cu excepția orgii (acest lucru era specificat aparte).

Vom nota de asemenea că Petrucci, pe baza autorizației obținute în anul 1505 pentru publicarea tabulaturilor de lăută, tipărește la începutul anului 1507 patru volume de lucrări pentru lăută ale veneșianului Spinacino *(ricercari* și *frottole)* ; în anul 1509, apare prima culegere de lucrări ale lui Fr. Bossinensis, iar între anii 1513—1521, lucrări ale lui Tromboncino și Marchetto Cara.

Această enumerare a datelor și a surselor iconografice, deși este departe de a fi completă, constituie o mărturie a marii dezvoltări a mu-

* Prima parte a acestui tratat a văzut lumina tiparului în anul 1593, iar a doua, în 1609.

** *„Per sonar con ogni sorte di stromenti".*

zicii instrumentale la Veneția. Fenomenul este perfect natural, dacă ne gîndim că și la Mantova, Pesaro și în alte orașe italiene, în ultimele decenii ale secolului XV și în secolul XVI interpretarea instrumentală ajunsese la un înalt nivel.

De aceea, nu trebuie să ne mire cuvintele entuziaste prin care Doni caracterizează muzica auzită de dînsul la Veneția, într-o seară a anului 1549 : „Pînă acum, — spune dînsul, — nu am știut ce înseamnă armonia și farmecul muzicii !"

Muzica instrumentală a luat o și mai mare dezvoltare între anii 1565—1590 ; în această perioadă are loc afirmarea hotărîtă a polifoniei instrumentale și separarea ei definitivă de polifonia vocală. Polifonia instrumentală ia o amploare fără precedent, atît în muzica laică, cît și în cea bisericească.

Apar și se fixează diferite grupuri și familii de instrumente.

Muzica instrumentală este nelipsită la serbări, la procesiunile religioase, la parăzile militare etc.

Este foarte interesant din acest punct de vedere un tablou al lui Bellini, înfățișînd trei instrumentiști, care acompaniază pe niște cîntăreți, și un mare număr de trompetiști și tromboniști grupați în jurul dogelui.

Pînă în anul 1597, muzica instrumentală (cu excepția celei de orgă) nu a fost, de regulă, întrebuințată la catedrala San Marco.

Un singur document, datat din anul 1568, arată că la San Marco erau utilizați numai suflătorii de alamă, iar în unele cazuri era admisă participarea unei singure viori.

Abia la sfîrșitul secolului XVI, în catedrala San Marco pătrund în mare număr și alte instrumente muzicale afară de orgă. Marele avînt luat de muzica instrumentală determină tipărirea a numeroase culegeri de muzică pentru orgă și alte instrumente (primele partituri venețiene care ni s-au păstrat datează din anul 1577).

Dacă pe vremea lui Willaert și a lui Cypriano da Rore se vorbește numai despre orgă și nu ni se spune nimic despre alți instrumentiști angajați permanent la catedrala San Marco, în schimb la sfîrșitul secolului XVI alte instrumente capătă aici drepturi depline.

Mai mult decît atît : organiștii oficiali ai catedralei nu scăpau ocazia de a-și procura un plus de venituri, cîntînd în afara zidurilor bisericii. Aceasta reiese din faptul că procuratorul catedralei era nevoit să facă mustrări pînă și unor organiști atît de importanți ca Andrea și Giovanni Gabrieli, care lăsau niște artiști tineri să-i înlocuiască și plecau să cînte prin locuri „care nu prea făceau cinste unor organiști bisericești". Pentru a combate asemenea încălcări ale disciplinei, procuratorul propunea să se rețină o parte din salariul vinovaților (pînă la 100 de ducați pe an).

Dar nici în această perioadă de înflorire a muzicii instrumentale la San Marco nu erau admise toate varietățile de instrumente. Un criteriu al alegerii acestora era dorința de a exclude orice „senzualitate", din care cauză era interzisă, de exemplu, executarea în catedrală a tot felul de ricercari veseli pentru viole.

În catedrală puteau fi folosiți, în primul rînd, suflătorii de alamă ; mai tîrziu, s-a permis includerea unei singure viori (de exemplu, în

„Simfoniile sacre" ale lui G. Gabrieli). Și mai tîrziu, a fost admisă înlocuirea alămurilor cu viole și viori.*

Activitatea instrumentală la catedrala San Marco și-a atins punctul culminant pe timpul lui Andrea și Giovanni Gabrieli.

V

Prin conținutul lor ideologic, prin semnificația lor socială și prin caracterul imaginilor muzical-poetice, lucrările maeștrilor școlii venețiene — Willaert, Cypriano da Rore, dar mai ales Andrea și Giovanni Gabrieli — constituie, poate, culmea dezvoltării muzicii polifonice înainte de apariția operei. Spre deosebire de concepția mistică, de renunțare la lumea reală, care se manifestă la mulți maeștri romani, aici textele religioase ale psalmilor și ale „simfoniilor sacre" nu făceau decît să mascheze o concepție despre lume, avansată pentru acea vreme, și o puternică dragoste de viață; apare cultul naturii, al existenței pămînțești, un interes pasionat față de manifestările vieții și năzuința de a le fixa în imagini muzical-poetice pline de culoare. Totodată, peste tot în muzică este cîntat omul cu simțămintele, pasiunile și rațiunea lui. Exprimarea veridică a sentimentelor devine deviza creatoare a venețienilor. Conținutul ideologico-emoțional al muzicii lor este fundamental deosebit de seninătatea calmă a misselor lui Palestrina. Nu numai în madrigale și cantonele instrumentale, ci și în genurile încă legate formal de cult, sentimentele se manifestă tumultuos, pasionat. Venețienii se ridică hotărît în muzica lor împotriva sufocării și a înjosirii personalității de către dictatura bisericii catolice, și „sinceritatea emoțională" a creației lor proclamă deschis emanciparea personalității umane. Magnificul colorit al muzicii venețiene — ca și coloritul lui Tizian sau al lui Veronese — nu este simpla savurare estetizantă a frumosului: el constituie un panegiric al lumii terestre, materiale, și o provocare directă adresată incolorelor și imaterialelor imnuri sacre ale Romei papale.

Se înțelege că subiectele religioase ale psalmilor și simfoniilor ridică o barieră greu de trecut în calea esteticii muzicale umaniste; pe de altă parte, proslăvirea entuziastă a naturii și a vieții, care este prezentată ca o sărbătoare perpetuă, ignorează fără păsare aspectele sumbre și plăgile înspăimîntătoare ale „ordinei noi" burgheze în curs de instalare.

Astfel, premisele marii înfloriri a artei polifonice venețiene din secolul XVI sînt legate de o ambianță social-economică specială.

Un factor important a fost și venirea la Veneția a maeștrilor flamanzi. Înalta măiestrie a artei lor polifonice a fost excelent însușită de muzicanții venețieni, ajutîndu-i în crearea unui stil al lor propriu, autohton.

Asimilarea de către cultura italiană, cu bazele ei de cîntec popular, a realizărilor școlii franco-flamande în domeniul scriiturii contrapunctice, este una din caracteristicile culturii muzicale a Renașterii înalte italiene — fie că este vorba de Roma sau de Veneția. Marile realizări obținute în

* Din informațiile păstrate, rezultă că îmbinarea unor instrumente ca „suflătorii, coardele și instrumentele cu claviatură" nu putea avea loc în catedrala San Marco; la fel, lipseau „diminuțiunile" și tot felul de „ornamente" melodice.

domeniul muzicii vocal-instrumentale de cameră (ca să folosim un termen din zilele noastre) și anume în madrigalul italian din perioada Renașterii înalte, constituie o excelentă confirmare a celor de mai sus.

Însă importanța hotărîtoare a avut-o faptul că pe atunci trăsăturile naționale ale muzicii italiene erau cristalizate în așa măsură, încît legăturile cu Țările de Jos și asimilarea cuceririlor maeștrilor neerlandezi în domeniul polifoniei nu au putut duce la diluarea stilului italian al muzicii venețiene, ci, din contra, au contribuit la o înflorire deosebită a acestui stil și la dezvoltarea trăsăturilor lui originale în noi genuri vocal-instrumentale corale monumentale. La Veneția, trăsăturile stilului vocal-instrumental italian autohton s-au conturat deosebit de precis încă înainte de sosirea în acest oraș a maeștrilor flamanzi, care, de altfel, au venit aici mai tîrziu decît la Roma și în alte orașe italiene, și anume abia după 1525. *

Din nefericire, informațiile în legătură cu această perioadă din istoria creației muzicale venețiene sînt extrem de sărace. Totuși, culegerile publicate de Petrucci începînd din anul 1506 conțin mostre extrem de interesante ale creației multor compozitori venețieni.

Trebuie menționate, în primul rînd, lucrările organistului venețian Francesco d'Ana, care a activat la început la catedrala San Leonardo, iar apoi a devenit al doilea organist al catedralei San Marco : Lamentationes Jeremiae Prophetae (un fragment din muzica lui d'Ana este dat mai sus — v. exemplele 24 și 25) ; apoi, „Lamentațiile" lui *Bartolomeo Tromboncino* și lucrări ale lui *Marco Cara* și ale altor compozitori venețieni de la sfîrșitul secolului XV și din prima jumătate a secolului XVI. Dintr-o perioadă imediat posterioară, datează un motet al lui Costanzo Festa, publicat la Veneția în anul 1518.

Pentru toate aceste lucrări sînt caracteristice claritatea, simplitatea, tendința spre o factură pe patru voci, în care cele trei voci inferioare formează acorduri, sprijinind și scoțînd în relief vocea superioară melodică ; fiecare silabă a textului corespunde unei note ; imitațiile lipsesc adesea cu totul (mai ales, la d'Ana). Sînt foarte interesante trăsăturile specifice ale melodicii italiene. Spre deosebire de melodiile franceze și de cele franco-flamande, melodica italiană se remarca printr-o cantabilitate curgătoare și printr-o mare expresivitate, ajungînd pînă la patos, lucru la care contribuie mai ales pregnanța și plasticitatea liniei melodice. Contemporanii au găsit un termen adecvat pentru aceste însușiri ale melodicii italiene, și anume, *flebile dolcezza* (gingășie flexibilă). Predomină anumite tipuri de intonații : mișcarea melodiei din treaptă în treaptă și formulele echilibrate, rotunjite. Libertatea ritmică este considerabilă ; mai tîrziu, însuși Giovanni Gabrieli îmbină cu îndrăzneală măsurile de trei și de patru timpi la o singură voce, iar la vocile care sună concomitent realizează un fel de „contrapunct ritmic".

Colaborarea dintre cultura italiană și cea a țărilor „transalpine" s-a manifestat nu numai în muzică. S-a remarcat pe bună dreptate că, în condițiile legăturilor economice și culturale dintre Veneția și Țările de Jos, influențe reciproce s-au făcut simțite și în domeniul picturii : pe de o parte, maeștri venețieni bătrîni au luat lecții de la pictorii flamanzi, iar

* Trebuie avut în vedere faptul că primul maestru franco-flamand important — Willaert — s-a stabilit la Veneția în anul 1527.

pe de altă parte, Rubens și Van Dyck s-au împărtășit din multe realizări ale lui Tizian și Tintoretto.

Unul din primii mari maeștri ai polifoniei venețiene din prima treime a secolului XVI a fost Adriaen Willaert — profesorul a numeroși activiști muzicali, ca Zarlino, Cypriano da Rore, Costanzo Festa, Andrea Gabrieli, Caludio Merulo și mulți alții.

VI

Născut în jurul anului 1490 la Bruges, Willaert și-a petrecut anii de studii la Paris ; la început, el s-a ocupat de științele juridice, însă apoi s-a consacrat muzicii, lucrînd sub îndrumarea lui Mouton, elev al lui Josquin. După ce devine cunoscut ca autor al unui motet pe șase voci, *Verbum bonum et suave*, Willaert este primit în capela romană, însă, fiind întîmpinat aici cu ostilitate, pleacă la curtea lui Ludovic II, rege al Ungariei și al Poloniei. La 12 decembrie 1527, Willaert este angajat să conducă activitatea muzicală a catedralei San Marco din Veneția și rămîne în acest post pînă în 1562, anul morții sale. *

Activitatea multilaterală a lui Willaert în calitate de regent al corului catedralei San Marco, de compozitor și de pedagog remarcabil, a căpătat o înaltă prețuire încă în timpul vieții maestrului. Ne-o arată atît tonul entuziast cu care vorbește despre Willaert un critic atît de sever și pretențios ca elevul său Zarlino, cît și cuvintele care însoțesc numele lui Willaert pe foaia de titlu a unei culegeri de lucrări ale sale, publicată în anul 1542 la Veneția de cunoscutul editor de note Gardano. Aici, Willaert este proclamat fără rezerve „cel mai celebru și cel mai de frunte dintre toți muzicienii nu numai din vremea sa, ci și din multe secole trecute".

Adriaen Willaert, format la școala lui Josquin, nu s-a mulțumit numai cu conservarea înaltelor tradiții ale acestei școli, așa cum au procedat mulți elevi de seamă ai lui Josquin, nefăcînd excepție nici Mouton, profesorul lui Willaert. El s-a ridicat pe o treaptă superioară, punînd bazele stadiului următor de dezvoltare a stilului vocal-instrumental monumental și de cameră, și prelucrînd în chip creator germenii noului, pe care i-a găsit în stilul lui Josquin.

Trăsăturile originale pe care le-a introdus Willaert, iar după dînsul și urmașii săi, cei mai buni maeștri venețieni ai secolului XVI, în arta muzicală a Renașterii înalte italiene, sînt indisolubil legate de tradițiile artistice specifice ale Veneției, tradiții care și-au spus cuvîntul, printre altele, și în organizarea părții muzicale a serviciului religios din catedrala San Marco.

Aceste trăsături sînt : acordarea unei atenții deosebite elementelor coloristice ale polifoniei ; diferențierea, în întregul polifonic, a mai multor „straturi" de culori sonore, amestecarea și suprapunerea lor variată. Într-un cuvînt, arta muzicală a Veneției prezintă aceleași trăsături care s-au vădit atît de strălucit în arta marilor pictori venețieni : Bellini, Veronese, Tizian, Giorgione și alții. Este neîndoielnic faptul că la formarea acestor trăsături au contribuit într-o oarecare măsură și strînsele legături culturale ale Veneției cu Bizanțul și cu Orientul în general ; după părerea mea, acestor legături nu li s-a acordat pînă acum suficientă atenție.

* Winterfeld dă, în mod eronat, anul 1568.

În orice domeniu al artei, pentru maeștrii venețieni este caracteristic un interes viu și cercetător față de reproducerea jocului de lumini și umbre, a diferitelor tonuri, a combinațiilor capricioase de nuanțe — într-un cuvînt, a întregii palete de culori, de o bogăție inepuizabilă, care apăreau la fiecare pas în condițiile peisajului venețian. Dragostea pentru jocurile de culori, pe care le descoperea peste tot locul nu numai privirea pătrunzătoare a pictorului, ci și cea a oricărui venețian cu un gust artistic dezvoltat, a devenit în epoca Renașterii una din trăsăturile tipice pentru artiștii umaniști venețieni. Ca exemplu excelent poate servi cunoscuta scrisoare adresată lui Tizian de vestitul publicist și pamfletist italian Aretino, care este plin de atenție față de felul cum e „colorat" cerul într-o zi senină „prin minunatul tablou al luminilor și umbrelor, iar casele, casele de piatră, par făcute dintr-un material transfigurat printr-o vrajă. Apoi lumina este aici curată și vie, iar dincolo este difuză și întunecată". „Și să vedeți o altă minune, — continuă Aretino, — norii care în primul plan aproape ating acoperișurile, în penultimul plan sînt pe jumătate ascunși după case. Întreaga parte dreaptă dispare complet din vedere, înecată într-o negură brună-cenușie. M-au uimit diferitele nuanțe pe care norii le dăruiau privirilor, cei mai apropiați dintre ei arzînd și scînteind în vîlvătaia discului solar, iar cei mai depărtați fiind rumeniți de o roșeață mai stinsă. Minunate trăsături de penel, care, într-o parte, colorau aerul și-l depărtau de palate, așa cum o face Tizian în peisajele sale! Ici și colo apăreau tonuri albastre, care băteau în verde, în alte locuri vedeai tonuri verzi cu nuanță albastră, amestecate parcă de o natură capricioasă *(bizzarra)*, maestră a maeștrilor. Cu ajutorul unor tonuri luminoase sau întunecate, ea înea sau scotea în evidență ceea ce dorea să estompeze sau să releve..." [73]

Și iată că această preferință acordată jocului de culori — pe care venețianul îl întîlnea în natură și-l folosea în pictură și arhitectură ca mijloc viguros de expresie — a început să prindă rădăcini tot mai puternice în stilul muzical venețian al secolului XVI, începînd cu muzica lui Willaert.

În acest plan, Willaert a preluat, în primul rînd, cu perspicacitate și cu îndrăzneală, obiceiul — încetățenit în practica Veneției — de a opune unul altuia mai multe colective corale, lucru legat, într-o anumită măsură, și de prezența, la catedrala San Marco, a două orgi, în jurul cărora erau grupați și coriștii.

Folosind acest procedeu, Willaert a descoperit un mijloc de a obține contraste puternice și variate de culori sonore. Cîntatul alternativ a două, ba chiar a trei coruri, cu juxtapunerea unor formații, timbruri, registre și intensități sonore diferite, iar apoi și contopirea lor într-un singur tot, în momentele culminante — toate acestea au îmbogățit paleta de culori într-un mod fără precedent și au deschis mari posibilități pentru îmbogățirea imaginilor muzicale.

Unul din procedeele cele mai impresionante, mai fine și mai poetice este folosirea așa-numitului „ecou", cînd unul din coruri repetă în pianissimo frazele cîntate de celălalt. De aici s-a ajuns la încetățenirea în practica muzicală a așa-numitelor *chori spezzati*, adică a scriiturii pentru mai multe coruri — aceasta fiind una din principalele realizări ale lui Willaert. Acest principiu al diferențierii ansamblului de interpreți în mai multe grupuri este aplicat de dînsul în domeniul motetului și chiar și în

lucrări mai mari *in Echo* și devine ulterior unul din principalele caractere ale stilului muzical venețian. Willaert știe de asemenea să folosească excelent cele două orgi, precum și diferite ansambluri instrumentale (de coarde și de suflători), care, pe lîngă că erau folosite de multă vreme în procesiuni de stradă, cortegii și divertismente de tot felul, au ajuns să ocupe un loc permanent și în activitatea muzicală a catedralei San Marco, unde, după cum am arătat, se celebrau festivități legate de diferite evenimente de stat, cu care ocazie era folosită o muzică vocală și instrumentală pompoasă.

Căutînd să utilizeze toate resursele acestei contrastări a mai multor mase vocal-instrumentale, Willaert elaborează o factură specială, un principiu special de împărțire a lucrărilor sale : pentru alternarea rapidă a corurilor — un fel de „dialog coral" — el opune una alteia fraze muzicale scurte, laconice. Dînsul aduce modificări fundamentale și în țesătura muzicală, dezvăluind și subliniind posibilitățile ei expresive și descriptive, legate de cromatizare. Aici Willaert, ca și contemporanii săi Palestrina și Orlando Lasso, obține rezultate remarcabile în găsirea unor imagini muzicale adecvate pentru exprimarea durerii, a bucuriei, a fricii etc., iar uneori (de exemplu, într-un motet pe patru voci pe versuri din *Eneida* de Virgiliu, descriind moartea Didonei), el introduce elemente de declamație.

Totodată Willaert — la fel ca și pictorii venețieni — își dădea seama perfect că, aplicînd aceste efecte noi de culoare, care necesitau folosirea unor „mase" sonore diferite în ce privește componența și caracterul lor, era necesar să confere maximum de claritate și transparență secțiunilor muzicale ce se opuneau una alteia. Numai în acest caz „straturile muzicale" care se „suprapun" nu formează o masă sonoră difuză, greoaie, încîlcită, și oferă ascultătorului posibilitatea de a sesiza perspectiva sonoră necesară, precum și logica și echilibrul interior al contrapunctelor. Compozitorul caută să asigure posibilitatea ca arhitectonica întregului să poată fi „cuprinsă dintr-o privire", lucru care, după cum știm, era caracteristic pentru operele de artă ale Renașterii italiene. În acest scop Willaert, iar după el și alți maeștri venețieni, au căutat să realizeze o declamare clară și pregnantă a diferitelor cuvinte ale textului, mergînd uneori pînă la intonarea silabică, adică la construirea pe fiecare silabă a textului a unei singure „verticale" sonore.

În sfîrșit, Willaert și maeștrii venețieni de după dînsul, pentru a obține contrastări și mai pregnante, fac să varieze considerabil numărul vocilor : întîlnim patru, cinci, șase, opt, ba chiar și douăsprezece voci (așa cum se întîmplă în muzica scrisă de Andrea Gabrieli cu ocazia vizitei lui Henric III la Veneția).

Un excelent mijloc de punere în evidență a culorilor sonore este împărțirea corurilor după registrele și timbrurile vocilor ; uneori, pentru sporirea contrastului, este folosit un cor de copii pe patru voci.

Recurgînd, poate pentru prima dată în istoria muzicii, la ansambluri vocal-instrumentale cu o asemenea componență și de o asemenea mărime, maeștrii venețieni utilizează instrumentele nu numai pentru dublarea vocilor, dar creează, din ce în ce mai frecvent, și partide instrumentale independente. Trebuie să subliniem că însuși principiul dublării unei voci cu ajutorul instrumentelor, *la o octavă*, era pentru acea vreme un procedeu nou și îndrăzneț.

Toate cele expuse ne explică pentru ce tocmai Willaert a fost „părintele" madrigalului italian din secolul XVI : nu numai că el, a contribuit la adoptarea, de către maeștrii venețieni, a multor procedee ale școlii franco-flamande, dar a colaborat și la *restructurarea fundamentală* a motetului polifonic — gen extrem de tipic și de răspîndit în acea vreme.

Sub pana lui Adriaen Willaert, madrigalul italian al Renașterii înalte capătă trăsăturile sale caracteristice, și anume, un lirism emoțional, o expresivitate plină de culoare, o conducere liberă a vocilor și folosirea combinațiilor acordice. Aici măiestria polifonică se manifestă într-un mod cu totul nou : spre deosebire de genul cel mai apropiat de madrigal — și anume motetul — madrigalul are un caracter cu precădere laic : lipsește un *cantus firmus* (fie acesta un motiv religios sau un cîntec laic) și, de aceea, toate vocile capătă drepturi egale. Astfel, devine posibilă o întruchipare liberă a concepției compozitorului. Rolul determinant îl joacă textul poetic, imaginile acestuia, structura sa metro-ritmică ; compozitorul nu urmează însă textul cu strictețe, ci „trăiește" el însuși stările sufletești generate de conținutul acestuia și găsește mijloace noi, adecvate, de întruchipare muzicală a acestui conținut.

Astfel, este lesne de înțeles pentru ce motetul, care a jucat un rol important pînă pe la jumătatea secolului XVI, trece tot mai mult pe planul al doilea, iar spre sfîrșitul secolului iese cu totul din uz.

Așadar, Willaert a fost un inovator în multe domenii. Realizările lui nu au fost rezultatul întîmplător al unor zboruri îndrăznețe ale fanteziei creatoare ; la el, aproape totul este gîndit, cîntărit, în căutarea soluției optime pentru o problemă dată, în condițiile date. Acesta este specificul procesului de creație al lui Willaert, oglindit și în paginile în care Zarlino dă o caracterizare a profesorului său. În urmărirea obiectivelor alese, Willaert proceda totdeauna fără grabă, cu prudență, căutînd, în perioada de creație, să rezolve în modul cel mai satisfăcător problemele ce se ridicau în fața lui. Este semnificativ și faptul că Willaert nu-și prezenta lucrarea publicului decît în momentul cînd o socotea finisată pînă în cele mai mici detalii.

Fără îndoială, această atitudine severă, serioasă, exigentă, față de compoziția muzicală, constituia pentru elevii maestrului un exemplu excelent. Este posibil ca succesele lui Willaert pe tărîm pedagogic să fi fost legate în mare măsură de această trăsătură a personalității sale creatoare.

VII

Între cei mai buni elevi ai lui Willaert se numără — afară de Zarlino — și Cypriano da Rore, care a fost urmașul imediat al profesorului său în postul de conducător al capelei catedralei San Marco *.

Cypriano da Rore a trăit între anii 1516—1565. El s-a născut la Malines (Mehelen) în Brabant ** și, încă de copil, a devenit elev al lui Willaert și cîntăreț la catedrala San Marco ; apoi, a trecut în slujba ducelui de Ferrara, iar în anul 1563, în urma morții lui Willaert, a fost invitat la Veneția, să preia postul acestuia.

* Da Rore a ocupat acest post numai un an și ceva (1563—1564) ; după aceea, fiind angajat de Ottavio Farnese, el a plecat la Parma, unde a și murit, la vîrsta de 49 de ani.

** După o altă versiune, Cyprian ar fi originar din Amsterdam.

Mergînd mai departe, în direcția trasată de profesorul său, Cypriano a folosit frecvent scriitura pentru mai multe coruri (așa sînt compozițiile lui pe opt voci, cu utilizarea mai multor coruri), variind în limite largi numărul vocilor (el a scris motete pentru patru, cinci și șase voci, precum și misse pe patru, cinci și șase voci). Meritul lui principal constă însă în aceea că el a adîncit și a dezvoltat mai departe principiul de bază al creației lui Willaert și anume dezvăluirea rațională și profundă a conținutului textului intonat, mergînd pînă la redarea înțelesului diferitelor cuvinte.

Artusi, adversarul înverșunat de mai tîrziu al lui Monteverdi, a socotit de cuviință să releve meritele lui Cypriano, arătînd că dînsul „a fost primul care a făcut muzica să concorde bine cu cuvintele textului" *(„è stato il primo che havesse incominciato ad accomodare bene le parole a con bell'ordine").*

Alți contemporani ai lui Cypriano vorbesc despre firea lui expansivă, impetuoasă, dar în același timp îi acordă o mare prețuire pentru năzuința lui de a sublinia cu finețe expresia cu ajutorul sunetelor și pentru atenția acordată de dînsul redării juste și pregnante în muzică a înțelesului diferitelor cuvinte și al întregului text. În această ordine de idei, trebuie subliniate și realizările lui Cypriano da Rore în domeniul dezvoltării cromatismului.

Se înțelege că madrigalul — gen muzical nou — i-a oferit lui Cypriano da Rore maximum de libertate pentru creația sa. Într-adevăr, Cypriano a scris un număr imens de madrigale. Ne-au rămas de la dînsul nu mai puțin de cinci culegeri de madrigale cromatice, în care compozitorul a căutat să dea o caracterizare psihologică cît mai suplă, mai diferențiată și mai bogată, cu ajutorul culorilor sonore.

VIII

Stilul muzical venețian monumental a ajuns la maximum de perfecțiune în creația celor doi vestiți Gabrieli — Andrea și nepotul acestuia, Giovanni.

Andrea Gabrieli — primul dintre marii maeștri venețieni din secolul XVI — s-a născut aproximativ în 1510. El a fost elev al lui Willaert ; între anii 1536 și 1566 el a ocupat un post de cantor la catedrala San Marco, iar începînd din anul 1566, a devenit al doilea organist la această catedrală. În anul 1558, Andrea Gabrieli, împreună cu Zarlino, a fost ales ca membru al Academiei *della Fama,* recent fondată la Veneția, organizație din care făceau parte cei mai de seamă activiști din domeniul științei și al artei. Andrea a murit la Veneția, în anul 1586.

Creația celor doi Gabrieli constituie culmea stilului vocal-instrumental monumental și strălucit (v. exemplul 40).

Cei doi Gabrieli s-au apropiat mai mult decît predecesorii lor de creația marilor pictori venețieni Giovanni Bellini, Tizian, Veronese.

Stilul acestor doi compozitori prezintă trăsături comune, dar și caractere distinctive, proprii creației fiecăruia din ei.

Lucrarea capitală a lui Andrea Gabrieli au fost psalmii lui David, publicați în anul 1583 *(Psalmi Davidici qui poenitentiales nuncupantur).* În prefața la această lucrare, autorul arată că el a năzuit să exprime veridic sentimentele despre care este vorba în text.

Giovanni Gabrieli, într-o scrisoare adresată lui Jacob Fugger din Augsburg, relevă aceste caractere ale creației unchiului său. El scrie despre marea perfecțiune tehnică a lui Andrea Gabrieli, despre inovațiile acestuia, care l-au condus la „folosirea unor intonații cu totul noi și la lărgirea considerabilă a hotarelor expresiei muzicale". Giovanni subliniază prospețimea și frumusețea stilului muzical al lui Andrea, insistînd mai ales asupra capacității acestui maestru „de a folosi acele acorduri care scot în relief conținutul textului și caracterul muzicii".

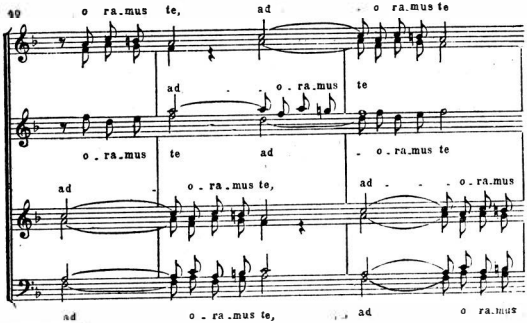
Andrea Gabrieli a reflectat în creația sa și o altă trăsătură caracteristică pentru muzica venețiană din perioada de care ne ocupăm, și anume măreția, fastul și solemnitatea, legate într-o oarecare măsură de rolul public conferit de statul venețian artei muzicale.

În lucrările sale scrise pentru mai multe coruri, Andrea Gabrieli împarte corurile după registre, contrastează intrările vocilor înalte cu ale vocilor grave, iar uneori combină corurile, realizînd astfel remarcabile efecte de culoare.

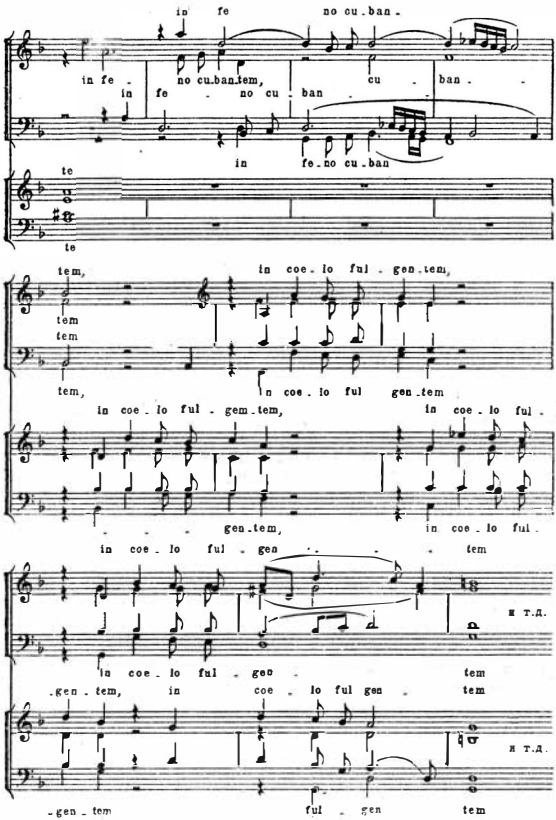
Dacă meritele lui Giovanni Gabrieli în dezvoltarea muzicii instrumentale sînt bine cunoscute, fiind puse în lumină în orice manual de istoria muzicii, în schimb realizările lui Andrea Gabrieli în acest domeniu au rămas multă vreme necunoscute. Actualmente însă se știe că și Andrea a contribuit într-o mare măsură la formarea genurilor instrumentale și la dezvoltarea muzicii instrumentale în primele timpuri ale închegării acesteia.

În primul rînd, trebuie să menționăm că Andrea Gabrieli a vădit remarcabile calități ca organist virtuoz. Este semnificativ faptul că în cîntatul la orgă, Andrea l-a lăsat în urmă pe nepotul său Giovanni. Marea măiestrie a lui Andrea a fost cea care i-a asigurat locul de prim organist la catedrala San Marco, după Claudio Merulo *.

Este foarte probabil că meritele personale ale lui Andrea în domeniul interpretării instrumentale au fost cele care l-au făcut să acorde o mare atenție introducerii a tot felul de partide instrumentale în lucrările sale — chiar și în cele de cult.



* Pe timpul lui Merulo, Andrea Gabrieli a activat ca al doilea organist al catedralei San Marco.



Astfel, motetele compuse încă în anul 1565, iar mai tîrziu „Psalmii căinței" (anul 1583) și motetele din anul 1584 au fost scrise de Andrea pentru voci și *instrumente* — lucru confirmat atît în foaia de titlu, cît și în dedicația introductivă *.

* *Cantus Andreae Gabrielis Sacrae Cantiones. Motecta appellatae Quinque Vocum, tum viva voce, tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae Liber primus (Stemma del Gardano, Venetiis,* 1565).

Cantus Andreae Gabrielis sacrae cantionis (vulgo motecta appellatae). Quinque Vocum, tum viva voce, tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae, I, 1584, Ven.

În toate cazurile citate este vorba de „instrumente de tot felul", ceea ce ne permite să presupunem că erau folosiți nu numai suflătorii, ci și instrumentele cu coarde.

Din perioada cuprinsă între anii 1586—1605 ni s-au păstrat numeroase lucrări *pur instrumentale* ale lui Andrea, și anume, o sonată pentru cinci instrumente, ricercari pe patru voci, „Intonații" pentru orgă etc.

Trebuie notat că în anul 1589 a apărut a doua ediție a ricercarilor pe patru voci ai lui Andrea Gabrieli. De aceea, se poate presupune că acești ricercari instrumentali au fost scrișl de Andrea mult mai devreme — între anii 1542—1557. În favoarea acestei ipoteze pledează apropierea lor stilistică de lucrări similare ale lui Cavazzoni și Padovano, apărute în al cincilea deceniu al secolului XVI, precum și faptul că astfel de piese erau de obicei publicate ca lucrări de probă ale organiștilor de la San Marco; o asemenea probă a avut într-adevăr loc în anul 1557.

Alte lucrări instrumentale ale lui Andrea Gabrieli au apărut în anii 1593, 1595, 1596, 1605.

Prezintă un deosebit interes un ricercar al lui Andrea pentru 8 instrumente: marea importanță a acestui ricercar este subliniată de Giovanni Gabrieli, pentru a cărui creație instrumentală această lucrare a servit ca punct de plecare. În sfîrșit, merită să fie menționat și fragmentul care ni s-a păstrat dintr-o „Bătălie" pe opt voci a lui Andrea, din care vedem clar cît de mult s-a depărtat compozitorul de șablonul obișnuit al acestor „Bătălii" vocale și cum a reușit el să înfrîngă în această lucrare multe din trăsăturile convenționale ale genului *.

IX

Giovanni Gabrieli s-a născut la Veneția în anul 1557; el a fost elevul unchiului său Andrea, a trăit cîțiva ani (1575—1579) la München, iar apoi s-a întors la Veneția, unde a fost numit în anul 1586 prim organist al catedralei San Marco. El a murit la Veneția în anul 1612.

Spre deosebire de majoritatea lucrărilor de cult ale lui Palestrina, conținutul de idei al muzicii de cult a lui Giovanni Gabrieli nu-l transportă pe ascultător din viața reală în sfera extazului religios; această muzică oferă o imagine luminoasă a lumii terestre în toată frumusețea ei, slăvește măreția și puterea Veneției și afirmă hotărît bucuria de a trăi.

Toate particularitățile scriiturii lui Giovanni Gabrieli apar în cele două serii ale cunoscutelor sale *Symphoniae sacrae* **, în care maestrul folosește un cor de opt, zece, douăsprezece și cincisprezece voci și nu mai puțin de 17 instrumente, a căror utilizare este uneori special menționată în partitură.

Folosind aceste bogate resurse, Giovanni a creat 77 de piese, reușind ca, prin contrastarea, alternarea și combinarea grupurilor de exe-

---

Karl Winterfeld, autorul lucrării capitale despre Giovanni Gabrieli, pare a nu fi cunoscut motetele lui Andrea Gabrieli din anul 1565, destinate catedralei San Marco.

* *La battaglia a otto voci di Andrea* (1587).

** „Simfonii sacre". Prima serie a fost publicată în anul 1597 (46 de piese), iar a doua în 1615.

cutanți, a mijloacelor de execuție și a facturii muzicale, să obțină maximum de *tensiune dramatică* posibilă în condițiile acelei vremi.

Bogata moștenire muzicală a lui Giovanni Gabrieli a fost însușită în chip creator de remarcabilul compozitor german Heinrich Schütz.

★

Giovanni a descoperit resurse și mai bogate în contrastarea și juxtapunerea grupurilor corale și orchestrale care dialoghează între ele (v. exemplul 41) ; numărul acestor grupuri ajunge la dînsul pînă la patru.

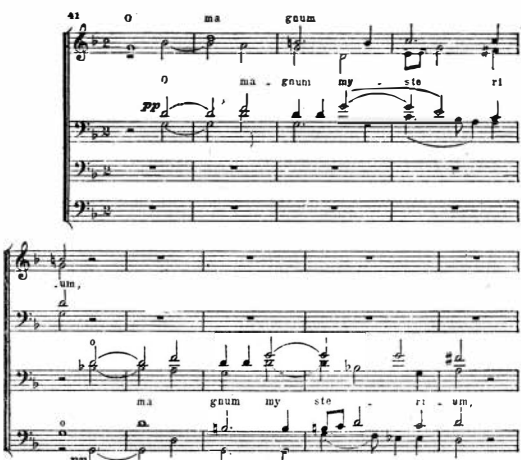
Giovanni folosește scriitura pentru mai multe coruri pînă și în madrigale și motete.

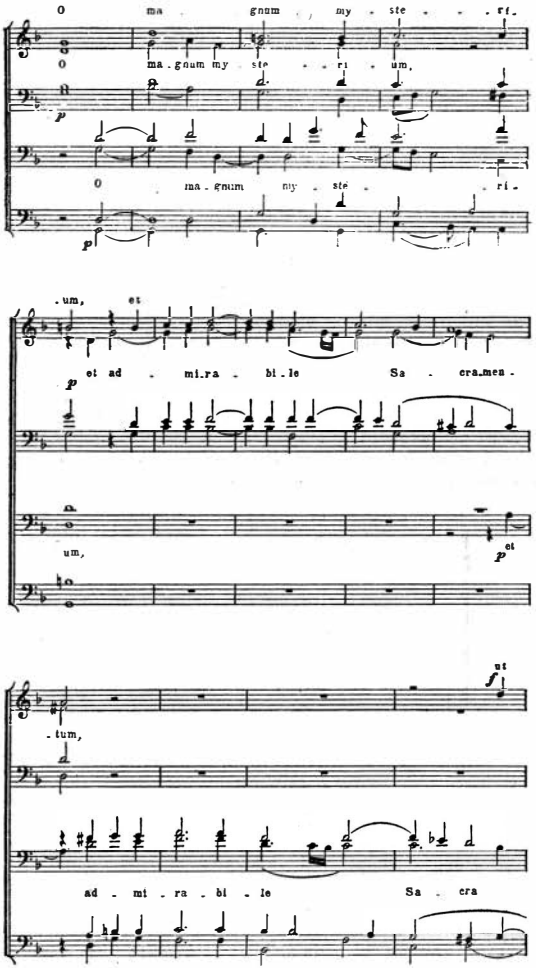
El a scris mai ales muzică pe opt voci. Scriitura la patru voci, care predomina la maeștrii dinaintea lui, devine la Giovanni Gabrieli o excepție.

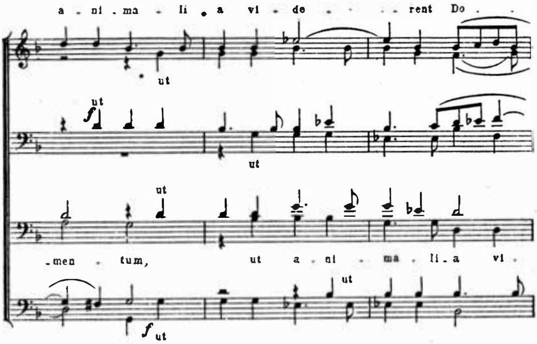
În raporturile dintre ansamblurile corale și cele instrumentale, Giovanni folosește combinațiile cele mai variate : uneori toate vocile cîntă simultan, alte ori ele intră pe rînd. Un efect deosebit îl obține prin expunerea contrastantă a timbrurilor : de exemplu, el opune un cor format numai din voci de sopran și alto unui cvartet de voci de bas, intercalînd între acestea un cor mixt obișnuit.

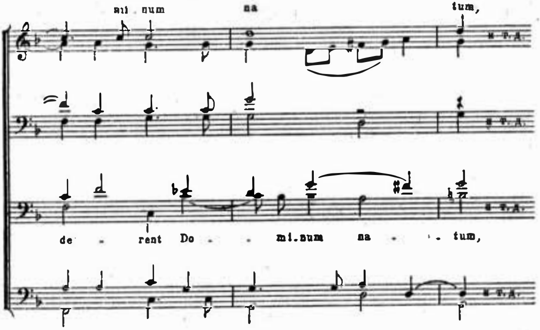
La Giovanni, fiecare din masele corale separate are propriul său bas armonic, care constituie o bază suficient de solidă pentru fiecare din „verticalele sonore".

Giovanni nu se limitează la contrastarea ansamblurilor vocale, ci aplică același procedeu și în cazul partidelor instrumentale.



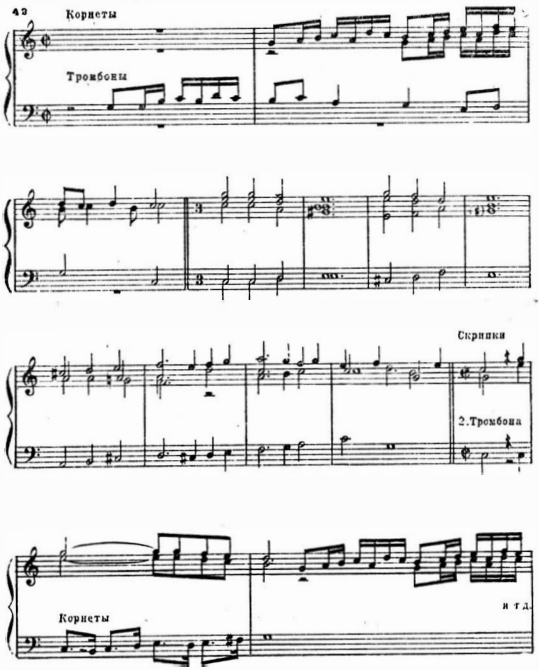

O ma - gnum my - ste - - ri -
O ma - gnum my - ste - - ri - um,
O ma - gnum my - ste - - ri -
- um, et
et ad - mi - ra - bi - le Sa - cra - men -
um, et
- tum,
ut
ad - mi - ra - bi - le Sa - cra





Astfel, în cunoscuta sonată *Pian e forte* se contrapun două grupuri orchestrale, în fiecare din acestea predominînd un ansamblu de tromboane : într-un grup figurează două tromboane alto și un trombon tenor, acestora alăturîndu-li-se, în calitate de voce superioară, un cornet (*cornetto*) ; din celălalt grup fac parte două tromboane tenori și un trombon bas, iar rolul de voce superioară conducătoare este încredințat *unei singure* viori.

Într-o altă lucrare — o canțonă pentru șase instrumente — Giovanni folosește două viori, două clarinete și două tromboane.



Este important de notat că, afară de contrastul de timbru * al grupurilor instrumentale şi vocale, Giovanni foloseşte şi contraste de intensitate (fiind caracteristic în acest plan însuşi numele sonatei : „Pian e forte"), de tempo, de iuţeală a mişcării, precum şi contrastele obţinute prin alternarea facturii polifonice şi a celei omofonice.

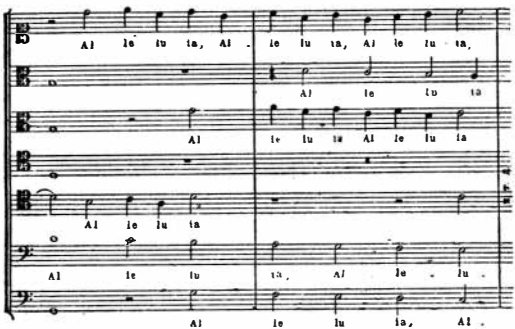
În „Cantona cu caracter de ecou" *(Canzone in Echo)* Giovanni Gabrieli foloseşte alternarea a două coruri de cîte cinci voci, fiecare cor fiind acompaniat de patru trompete şi de un trombon ; vocile superioare ale unuia din ansambluri repetă încet, ca un „ecou", melodia celuilalt grup [74].

În sfîrşit, Giovanni nu se mulţumeşte să încredinţeze instrumentelor un rol auxiliar, de sprijin al ansamblului vocal ; el face să alterneze

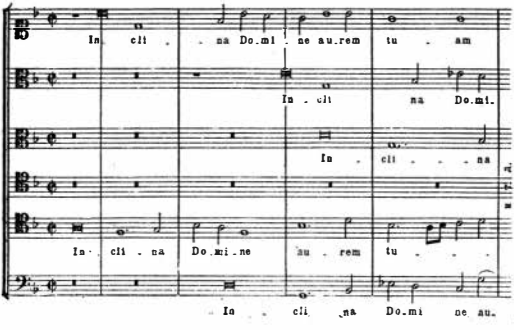
* În secolul XVI, tromboanele aveau un sunet mult mai slab decît cele din ziua de azi, iar sunetul viorii — care era pe atunci un instrument nou, însă neobişnuit — ieşea din această cauză în evidenţă, concentrînd atenţia asupra sa.

numere vocale cu intermezzo-uri orchestrale, iar uneori face ca intrarea corului să fie precedată de un preludiu orchestral impozant. Astfel, la începutul cantatei *Serrexit Christus*, Giovanni introduce o fanfară fugato, de o sonoritate magnifică, a cornetelor și tromboanelor ; după aceea, răsună un cor pe trei voci, cu un caracter mai curînd laic, decît religios ; urmează o replică transformată a primului fugato de fanfară, după care intră soliștii, corul, diferite grupuri instrumentale și, în sfîrșit, răsună un *Aleluia* triumfător [75].

În astfel de culminații finale, Giovanni obține o mare concentrare a sonorității și a tuturor celorlalte mijloace de expresie. Ne putem convinge de aceasta din exemplul de mai jos, care reproduce un alt „Aleluia" final : [76]



Giovanni reușea excelent să exprime cu ajutorul melodiei sentimente triste, ca exemplu putînd servi următoarea piesă pe șapte voci :



Muzica lui Giovanni Gabrieli era capabilă să redea şi treceri bruşte de la o stare sufletească la alta.

În ricercarii săi, Giovanni Gabrieli foloseşte contrapunctul cu mai multă amploare şi îndrăzneală decît predecesorii săi (nefăcînd excepţie nici Andrea Gabrieli), fapt care conferă pieselor lui instrumentale un caracter unitar din punct de vedere tematic. Cei mai buni ricercari ai săi se apropie de fugă. Astfel, într-un ricercar din anul 1595, Giovanni Gabrieli dezvoltă consecvent tema principală, stabilind un raport tonal corect între expunerile repetate ale temelor, face să alterneze tema cu interludii în care apar intonaţii ale temei principale, utilizează un contrasubiect, care scoate tema în relief. De aceea, putem socoti pe bună dreptate că acest ricercar este prima fugă din istoria muzicii.

În melodica lui Gabrieli apar în toată plenitudinea acele trăsături ale stilului melodic al maeştrilor veneţieni, despre care a fost vorba mai sus.

Muzicologul Ambros l-a numit în mod just pe Giovanni Gabrieli „Tizian muzical al Veneţiei", comparîndu-l cu Palestrina — „Rafael muzical al Romei".

X

Toate cele expuse în acest capitol oferă o imagine a realizărilor culturii muzicale veneţiene din Renaşterea înaltă. E lesne de înţeles pentru ce Veneţia şi-a cîştigat o faimă de mare centru muzical al Renaşterii şi pentru ce cultura veneţiană, inclusiv cea muzicală, şi-a exercitat influenţa pînă departe — nu numai asupra ţărilor situate la nord de Alpi, ci şi asupra Romei şi a altor centre italiene. E lesne de înţeles pentru ce Veneţia atrăgea pe artiştii dornici să cunoască importantele ei cuceriri din domeniul muzicii şi al picturii : la Veneţia vin Sweelinck, Heinrich Schütz, Dürer... Tot la Veneţia, Zarlino îşi redactează şi-şi publică valoroasele tratate de teorie muzicală.

Dar va trece încă un secol — un secol remarcabil, ce e drept, din punct de vedere muzical, datorită înfloririi la Veneţia a teatrelor democratice de operă şi datorită activităţii muzicale excepţional de importante a lui Monteverdi — şi vechea glorie muzicală a acestui oraş, rolul său de centru artistic, vor începe să apună.

CONCEPȚIILE DE ESTETICĂ MUZICALĂ ALE ITALIEI DIN SECOLELE XV—XVI

I

În domeniul concepțiilor de estetică muzicală, ca și în cel al curentelor filozofice generale, Italia din epoca Renașterii a fost arena unei înverșunate lupte de idei, concepțiile estetice înaintate înfruntîndu-se cu cele reacționare, muribunde. Această luptă se desfășura nu numai între diferitele grupări și între diferiți reprezentanți ai Renașterii. Chiar în activitatea și ideologia unui singur mare artist (de exemplu, Palestrina) sau teoretician muzical (ca Zarlino) se ciocneau laturi progresiste cu altele reacționare — ca urmare a caracterului contradictoriu al întregii mișcări a Renașterii, cu toată orientarea ei în general progresistă.

Într-adevăr — reprezentanții învechitei gîndiri medievale scolastice din domeniul teoriei muzicale au declarat un război pe viață și pe moarte unor muzicieni progresiști ca Vicentino, Zarlino, Galilei. În această contraofensivă, reacțiunea a format un front unic, teoreticienii muzicali reacționari de diferite nuanțe ajutîndu-se între dînșii și susținîndu-se reciproc.

Dar în același timp, și în sînul lagărului înaintat se desfășura o luptă internă, care lua uneori forme ascuțite. Ca exemplu poate servi polemica violentă dintre Zarlino și Galilei ; acesta din urmă, fost elev al lui Zarlino, ajunge mai tîrziu să polemizeze cu el în multe probleme importante.

Ne vom opri mai în detaliu asupra caracterizării și a evaluării concepțiilor celor doi mari reprezentanți ai teoriei și esteticii muzicale italiene — Gioseffo Zarlino și Vincenzo Galilei — profund deosebiți între ei în multe privințe, cu toate că și unul și celălalt s-au format pe solul culturii artistice a Italiei.

Nu din întîmplare Italia a fost țara unde, în epoca Renașterii, s-a ajuns la realizări remarcabile nu numai pe tărîm componistic, ci și pe cel al teoriei muzicale : în acest din urmă domeniu, au fost asimilate în chip creator și dezvoltate mai departe concepțiile progresiste de estetică și teorie muzicală, promovate atît de italieni, cît și de cei din alte țări.

În treacăt, vom da și unele materiale în legătură cu teoreticienii muzicali din alte țări *.

Mai întîi, vom da o caracterizare a situației generale din domeniul teoriei muzicale în secolul XV și în prima jumătate a secolului XVI.

După aceea, vom prezenta situația din Italia în momentul apariției lucrărilor principale ale lui Zarlino și Galilei.

II

Ce schimbări importante au avut loc în domeniul sistemelor de teorie muzicală în secolul XV și în prima jumătate a secolului XVI? Care au fost realizările noilor reprezentanți ai concepțiilor de teorie muzicală, stimulați de marea înflorire a artei polifonice — atît în domeniul muzicii religioase, cît și în al celei laice — de-a lungul acestor secole? Ce teme s-au aflat în centrul atenției teoreticienilor muzicali, în această perioadă, care însumează un secol și jumătate?

Aceste teme pot fi împărțite în cinci grupuri distincte:

1) polifonia, contrapunctul;

2) alterația în limitele modurilor bisericești;

3) problemele transpoziției și fenomenele care o însoțesc;

4) notația muzicală, legată de dezvoltarea, îmbogățirea și sistematizarea elementului ritm în muzică;

5) problema acordajului instrumentelor.

În toate aceste probleme, teoria rămăsese în urma practicii.

Primul teoretician important, care a trăit la începutul secolului XV, a fost italianul Prosdocimus de Beldemandis **. În lucrările sale, dînsul se mai sprijină încă într-o mare măsură pe scrierile predecesorilor săi, în special pe „Oglinda muzicii" ***. Însă totodată, întîlnim la Beldemandis și lucruri noi. Astfel, trebuie menționat în primul rînd al său *„Tratat despre contrapunct"* (anul 1412) — primul tratat din acest domeniu, în înțelesul actual al acestei noțiuni. Probabil, înflorirea polifoniei din acea vreme a creat necesitatea unei fundamentări teoretice a prefacerilor care au avut loc în practica muzicală.

Ce este deosebit de important în acest „Tratat despre contrapunct"? În primul rînd, atitudinea lui Prosdocimus față de *terțe* și *sexte*. În concepția lui Prosdocimus, terțele și sextele sînt *consonanțe*, însă imperfecte, utilizarea lor fiind îngăduită numai într-un contrapunct strict — notă contra notă; disonanțele sînt *categoric interzise*, fiind tolerate numai în *cantus fractibilis*, adică într-o polifonie în care tempoul mișcării diferitelor voci nu coincide și vocile superioare se mișcă deasupra celor inferioare așa de repede încît, după părerea lui Prosdocimus, urechea nu este capabilă să perceapă disonanțele.

Prezintă un interes principial motivarea dată de Prosdocimus caracterului consonant al terției: terța este consonantă — scrie dînsul —

---

* Concepțiile de teorie muzicală ale lui Glareanus vor fi expuse în capitolul consacrat umanismului german — în partea a doua a volumului II din Istoria muzicii universale.

** Prosdocimus de Beldemandis s-a născut la Padova în jurul anului 1400: el a fost profesor la universitatea din Padova.

*** *Speculum musices* — un tratat de teorie muzicală din secolul XIV, de Johannes de Muris. (N. trad.).

„căci această consonanță este agreabilă pentru urechea umană" (*quia consonantiam bonam reddunt auribus humanis).*

O asemenea argumentare merită atenție, pentru că aici, contrar regulilor scolastice abstracte, Prosdocimus are curajul să se sprijine *pe percepția nemijlocită a sunetelor muzicale.*

La fel de interesantă este fundamentarea dată de Prosdocimus utilizării disonanțelor; dînsul le admite în cazuri rare, *causa necessitatis,* adică „în caz de nevoie" — cu alte cuvinte, pentru a scoate în *evidență consonanțele perfecte,* sau *causa pulchritudinis* (pentru o mai mare frumusețe).

Așadar, criteriul frumosului începe, cu timiditate, să-și facă loc în teoria muzicală medievală.

În toate celelalte privințe, Prosdocimus se situează pe pozițiile vechi. Așa, de exemplu, în contrapunctul vocal *a mente* (adică improvizat), la fel ca și în contrapunctul scris — scriptus — este necesar, după părerea lui Prosdocimus, ca:

1) începutul și sfîrșitul lucrării să fie marcate prin consonanțe perfecte;

2) consonanțele perfecte paralele erau absolut interzise;

3) era interzis să se opereze *numai* cu consonanțe imperfecte; în sfîrșit,

4) era menținută faimoasa interdicție a lui *„si* contra *fa"*, adică a tritonului.

Un alt teoretician de frunte din acea perioadă a fost călugărul Guilelmus (Guilelmus Monachus), care a activat ceva mai tîrziu — pe la jumătatea secolului XV. Lucrările lui reprezintă încă un pas înainte în domeniul teoriei muzicale; de fapt, ele corespund praoticii muzicale a lui Dufay și a contemporanilor acestuia.

Spre deosebire de Prosdocimus Beldemandis, în lucrările lui Guilelmus factura *acordică* ocupă un loc extrem de important. Nu e întîmplător faptul că Guilelmus vorbește în detaliu despre *faux-bourdon și gemel:* aceasta era tocmai faotura muzicală care cuprindea, în stare latentă, posobilitățile maturizării gîndirii armonice.

Guilelmus acordă o mare importanță vocii *superioare,* sopranului, fapt care este legat și el de practioa muzicală a epocii respective.

Guilelmus admite posibilitatea ornării și a complicării faux-bourdon-ului cu ajutorul sincopelor, lucru pe care englezii nu-l permiteau. Cea mai importantă este însă următoarea afirmație a lui Guilelmus:

„În cadență, dacă tenorul trece prin secunda inferioară în tonică, contratenorul trebuie să ia cvinta inferioară; dacă tenorul trece în tonică prin secunda superioară, contratenorul trebuie să meargă [în tonică] prin secunda inferioară".

Acest postulat este important, pentru că el tinde spre fixarea, în cadență, a raportului de tonică-dominantă: D-T.

Nu mai puțin importantă este și o altă afirmație a lui Guilelmus. Prosdocimus, după cum am văzut, interzicea categoric disonanțele, cu excepția cazurilor cînd ele se formează în treacăt, într-o mișcare rapidă. În schimb, Guilelmus — conform practicii „contemporane", după cum scrie dînsul — admite și disonanțele, „căci ele conferă o *deosebită suavitate* (dulcedinem) acelor consonanțe în care se rezolvă".

După cum vedem, raționamentul lui Guilelmus urmează aici următorul drum : disonanțele în sine nu sînt bune, însă după disonanța aspră, „suavitatea" consonanței este deosebit de agreabilă ; de aceea, spune Guilelmus, se pot totuși întrebuința disonanțele...

III

Unul din cei mai importanți teoreticieni din secolul XV și de la începutul secolului XVI a fost Johann Tinctoris (1446—1511), capelmaestru al lui Ferdinand de Aragon. Flamand de origine, Tinctoris s-a stabilit în cele din urmă la Neapole *, unde a devenit capul unei școli importante de teorie muzicală. Între elevii lui *italieni* se numără și vestitul teoretician muzical Gaffurio, precursor al lui Zarlino.

Tinctoris a fost, poate, primul dintre maeștrii franco-flamanzi, care a scris nu numai studii speciale în anumite probleme, dar a creat și un sistem pedagogic științific, pentru studierea bazelor teoriei muzicale. Aici Tinctoris se sprijină nu numai pe practica muzicală a lui Dufay și a contemporanilor acestuia, ci și pe cea a lui Ockeghem.

Toate lucrările lui Tinctoris se remarcă prin claritate în planificarea materialului ; metoda expunerii este conformă cu caracterul predării practice. În aceasta constă marea valoare didactică a lucrărilor lui.

Unul din meritele lui Tinctoris este și faptul că el a creat primul *dicționar muzical* din lume. În acest dicționar, intitulat *Diffinitorium musicae* (adică „Culegere de definiții muzicale"), Tinctoris dispune în ordine alfabetică termenii principali și dă explicații extrem de interesante pentru multe noțiuni muzicale **.

Tinctoris dă pentru muzică definiția : „arta modulării, adică a succesiunii tonurilor produse atît de voce, cît și de instrumente" *(„Musica est modulandi peritia cantu sonoque consistens")*. După părerea lui, există trei varietăți de muzică : armonică, organică și ritmică. Muzica armonică este cea care e produsă de vocea umană (de aici se vede că la Tinctoris încă nu există cîte un termen independent pentru noțiunea de melodie și cea de armonie). Muzica organică este generată de instrumentele care emit sunete prin vibrația aerului (aici Tinctoris are în vedere suflătorii). Muzica ritmică este produsă de instrumentele care emit sunete drept rezultat al „atingerii" lor, adică de instrumentele cu coarde.

Aceste definiții sînt mai apropiate de practica muzicală concretă decît cele date de autorul „Oglinzii muzicii". În această din urmă lucrare este vorba aproape exclusiv de categorii metafizice și numai ultima secțiune a clasificării lui Johannes de Muris este consacrată muzicii vii, din practica reală a vremii sale. În schimb la Tinctoris toate cele trei varietăți de muzică ce figurează în clasificarea sa sînt bazate pe practica muzicală reală. Este interesant faptul că muzica instrumentelor cu coarde este nu-

* Tinctoris a trăit la Neapole cel puțin începînd din anul 1474 și a organizat, în 1482, capela regală, în componența căreia au intrat atît italieni, cît și franco-flamanzi. Unul din aceștia a fost, de exemplu, flamandul Hycart, care, după cum se presupune, a venit la Neapole în anul 1450, în calitate de cîntăreț al capelei regale.

** Acest dicționar a fost redactat în limba latină. Textul lui original și traducerea în limba germană au fost publicate de Chrysander în *Jahrbücher für Musikwissenschaft*, I, 1863, pag. 55 și următoarele. [7]

mită *ritmică* de către Tinctoris : probabil, el s-a gîndit la utilizarea cu precădere a instrumentelor cu coarde în muzica de dans și în marșuri.

Totuși, și în dicționarul muzical al lui Tinctoris scolastica medievală ocupă un loc extrem de mare. Nouă zecimi din întregul dicționar sînt consacrate explicării diferiților termeni și procedee ale solmizării ; în cazul cînd același procedeu muzical se repetă în alte împrejurări (de exemplu, la o altă înălțime), Tinctoris îl descrie la fel de detaliat ca și prima oară, în loc de a scoate în evidență o singură dată esența lui și de a caracteriza limitele utilizării lui. Tinctoris este totuși preocupat, în primul rînd, de cazuistica abstractă. Încercînd să definească specificul cutărui sau cutărui gen, dînsul nu este în stare să pună în lumină esența și particularitățile stilistice ale acestuia și este nevoit să se limiteze la enumerarea caracterelor exterioare.

Așa, de exemplu, *motetul* este definit ca „o lucrare vocală de mărime mijlocie, pe un text oarecare, de cele mai multe ori religios" ; în această definiție, nu sînt pomenite nici măcar în treacăt cele mai importante trăsături stilistice ale genului motetului. La fel, sînt trecute sub tăcere problemele legate de structura *missei* — unicul gen monumental din acea vreme.

În schimb, concepțiile lui Tinctoris în legătură cu utilizarea disonanței vădesc un oarecare progres în comparație cu cele ale lui Guilelmus, și anume Tinctoris admite, pe timpul tare al măsurii, consonanța sau *disonanța pregătită ;* pe timpul slab al măsurii sînt permise, după dînsul, nu numai disonanțele pregătite, ci și cele *nepregătite.*

Vedem așadar că practica muzicală le smulge pas cu pas teoreticienilor tot felul de „concesii", care abrogau supunerea necondiționată față de regulile învechite.

Prosdocimus nici nu vrea să audă despre disonanțe, „călugărul Guilelmus" admite numai disonanțele pregătite, însă Tinctoris le permite și pe cele nepregătite, cu condiția ca ele să cadă pe timpul slab al măsurii.

O altă deosebire importantă între Tinctoris și predecesorii lui este faptul că el admite în unele cazuri consonanța imperfectă *la începutul* lucrării, în timp ce, înaintea lui, era socotit obligator ca orice lucrare nu numai să sfîrșească, dar și să înceapă neapărat cu o consonanță perfectă.

Prezintă interes și următoarea concesie, din care se vede năzuința de a stabili o cît mai mare concordanță între muzică și text. Tinctoris permite „reducția" *(reductus),* adică repetarea unor fraze identice în melodia unei singure voci, *dacă înțelesul* o *justifică.*

Trebuie avut în vedere că asemenea „reducții" erau, de regulă, evitate, căci repetarea unor fraze identice la aceeași voce era pe atunci socotită de către teoreticieni urîtă și monotonă. Dar iată că Tinctoris admite o *excepție,* în cazurile cînd o astfel de repetiție *este justificată de conținutul, de înțelesul muzicii* — de exemplu, dacă este necesar să se imite dangătul monoton al clopotului sau, zugrăvind plecarea la vînătoare, să se redea semnalele repetate ale cornului *.

Tocmai pe o astfel de excepție, adică pe o „reducție" continuă, este construită în întregime vestita lucrare a lui Dufay „Gloria cu trompete".

Încă în secolul XIII, în „Canonul de vară", se întîlnește o astfel de repetiție, în așa-numitul *Pes.* Același procedeu se remarcă și într-un motet

* Acest procedeu este larg răspîndit în practica populară.

francez din secolul XIV. Prin urmare, în practica vie astfel de succesiuni muzicale se întîlneau destul de frecvent. Însă teoria acceptă acest obicei încetățenit de multă vreme în practica muzicală abia în a doua jumătate a secolului XV — adică, cu o mare întîrziere : balastul concepțiilor teologice, scolastice, care sufoca sub greutatea sa gîndirea din domeniul esteticii muzicale, o împiedica să meargă înainte și să se țină în pas cu practica progresistă a creației muzicale.

IV

Ultimul teoretician italian de seamă dinaintea lui Zarlino a fost Franchino Gaffurio (Gafurius, Gafori, Gaforio), care a adus o importantă contribuție la dezvoltarea sistemelor teoretice din secolul XV și de la începutul secolului XVI.

Gaffurio s-a născut în anul 1451 ; el a activat ca profesor de muzică la Milano, s-a aflat timp de doi ani în serviciul lui Luigi Gonzaga și a fost regent al capelei catedralei din Milano. Drept rezultat al calamităților războiului, Gaffurio a nimerit, pentru un timp, la Neapole, unde a avut relații personale cu Tinctoris.

Gaffurio este o personalitate mai remarcabilă decît Tinctoris : el a fost un umanist de frunte și a publicat tratate antice ; excelent cunoscător al teoriilor estetice, el sublinia invariabil în lucrările sale rolul emoțional și expresiv al muzicii și al vorbirii. În practica sa pedagogică, Gaffurio, spre deosebire de Tinctoris, se orienta după un stil polifonic mai evoluat și cerea ca „cîntatul să fie conform textului" *(cantus... verbis congruere).*

Gaffurio vădește concepții mult mai progresiste și în ce privește utilizarea unor intervale interzise pînă atunci : el admite fără rezerve întrebuințarea consonanțelor imperfecte chiar la începutul lucrării. Gaffurio se ocupă în detaliu și de problemele combinării polifonice a vocilor *. Însă principiul cel mai important avansat de Gaffurio este următorul : în cazul sunării concomitente a cîtorva tonuri, compozitorul trebuie să se orienteze *nu după regulile solmizării,* ci după *alcătuirea efectivă a intervalelor.* Marea importanță a acestui principiu este evidentă : formulîndu-l, Gaffurio se ridică împotriva atitudinii dogmatice față de practica muzcală vie și cere ca regulile teoretice să se adapteze la practică și nu invers.

Este semnificativ faptul că atît Gaffurio, cît și teoreticienii de după dînsul, precursori imediați ai lui Zarlino, nu sînt franco-flamanzi, ci italieni. Așa sînt Aron, St. Vanneo, Lanfranco. Toți aceștia își însușiseră cuceririle polifoniei franco-flamande, însă se bazau pe practica creatoare a propriei lor țări, fapt care le-a permis să dezvolte cu succes noul sistem teoretic original al muzicii italiene naționale. Aron, în lucrarea sa „Lucidario", pledează pentru folosirea, în locul latinei savante, a limbii italiene inteligibile pentru toată lumea și răspîndite în cele mai largi cercuri ; el dă ca exemplu în această direcție pe Dante, Petrarca și Boccaccio, *i tre maggior lumi della mia patria* („cei trei mari aștri ai patriei mele").

* Astfel, Gaffurio recomandă să fie socotit voce *principală* și *cantus*-ul (adică vocea *superioară*) și admite mișcarea contrară a acesteia față de tenor ; restul vocilor trebuie să urmeze pe una din aceste două voci principale. Astfel, Gaffurio încearcă să fundamenteze teoretic scoaterea pe primul plan a vocii superioare, procedeu caracteristic pentru muzica timpului său și reprezentînd un pas în direcția monodiei.

Pietro Aron nu se sfieşte să pună muzica italiană alături de cea franceză, care era pe atunci socotită cea mai înaintată.

Cei trei teoreticieni muzicali enumeraţi mai sus — Aron, Vanneo şi Lanfranco — posedă o trăsătură comună: toţi trei subliniază capacitatea muzicii de a-i face pe oameni mai buni, înalta ei misiune etică şi intelectuală — concepţie foarte caracteristică pentru Renaştere.

În sfîrşit, din generaţia următoare, mai tînără, de teoreticieni muzicali italieni fac parte Niccolò Vicentino şi Gioseffo Zarlino.

Vicentino, în cunoscuta sa lucrare *L'antica musica ridotta alla moderna*, apărută la Roma în anul 1555, adică cu trei ani mai devreme decît lucrarea capitală a lui Zarlino, încearcă să reînvie sistemele cromatic şi enarmonic ale antichităţii. Afară de rolul jucat de acest tratat în încurajarea şi fundamentarea teoretică a practicii muzicienilor italieni înaintaţi, lucrarea lui Vicentino este interesantă prin faptul că dînsul se sprijină pe autorii antici şi expune foarte detaliat învăţătura despre contrapunct. Vicentino este cel care studiază, primul, problemele contrapunctului dublu. El trasează cu îndrăzneală o graniţă între metodele scriiturii pentru muzica bisericească, pentru muzica de cameră şi pentru muzica în stil popular *(In feste publiche, in luoghi communi, a uso delle vulgari orecchie).* *

Toate acestea arată nu numai multilateralitatea lui Vicentino, ci şi orientarea umanistă a concepţiilor acestui important teoretician muzical italian din secolul XVI.

Ultimul şi cel mai important reprezentant al acestei pleiade de teoreticieni muzicali din secolul XV şi din prima jumătate a secolului XVI a font veneţianul Gioseffo Zarlino.

V

Zarlino s-a născut în anul 1517 în oraşelul Chioggia din apropierea Veneţiei; în anul 1539, el a fost numit diacon, iar în 1541 s-a mutat la Veneţia, unde a luat lecţii de la Adriaen Willaert, fapt care a jucat un rol important în formarea lui Zarlino ca teoretician şi compozitor şi în stimularea interesului său faţă de activitatea muzical-ştiinţifică. Încă în momentul strămutării sale la Veneţia, Zarlino poseda un bagaj vast de cunoştinţe în diferite domenii — filozofie, teologie, matematică, astronomie, limbi — trăsătură caracteristică pentru mulţi umanişti ai vremii sale. Orientarea umanistă a lui Zarlino este confirmată şi de strînsele legături cu cei mai de seamă artişti veneţieni, contemporani cu dînsul (prietenia cu Tintoretto, faptul că el a figurat ca membru în *Academia della Fama* — „Academia faimei" din Veneţia). Începînd din anul 1565 şi pînă în 1590 — anul morţii sale — Zarlino a condus activitatea muzicală a capelei catedralei San Marco. El a făcut parte, încă de tînăr, din ordinul capucinilor (călugăria şi studiile umaniste nu se excludeau reciproc în acea vreme).[78]

În anul 1558, apare la Veneţia principala lucrare de teorie muzicală a lui Zarlino, „Regulile armoniei" *(Istituzioni harmoniche)*, care a avut trei ediţii încă în timpul vieţii autorului; în anul 1571 a fost publicat, în acelaşi oraş, al doilea tratat al lui Zarlino — „Demonstraţiile armoniei"

* „La sărbători publice, în locuri publice, pentru satisfacerea auzului oamenilor simpli".

(*Dimostrazioni harmoniche*), iar în 1588, cel de-al treilea : „Suplimente muzicale" (*Sopplimenti musicali*). *

Zarlino se deosebește de predecesorii săi prin orizonturile sale largi și prin caracterul enciclopedic al lucrărilor sale, tipic pentru un teoretician al Renașterii. Încă în subtitlul „Orînduielilor armoniei" autorul socoate necesar să sublinieze că, „afară de lucrurile legate de muzică, în această lucrare sînt tălmăcite multe pasaje din lucrările unor poeți, istorici și filozofi". Vorbind despre condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un muzician autentic, Zarlino insistă asupra necesității unei culturi enciclopedice, a cunoașterii limbilor antice, a filologiei, istoriei, dialecticii, retoricii și a altor cîtorva discipline. Din conținutul lucrărilor lui Zarlino ne putem da seama că el însuși satisfăcea pe de-a-ntregul aceste deziderate.

Deși în unele probleme de principiu Zarlino a rămas tributar, în mod inevitabil, scolasticii și unor concepții filozofico-estetice depășite, totuși el s-a apropiat de vederile unor gînditori remarcabili ai secolelor XV—XVI, ca Nicolaus Cusanus, Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti și alții.

În conformitate cu estetica Renașterii, care se sprijinea și pe tradițiile antichității, Zarlino acordă textului rolul conducător în muzică. Unul din principiile de bază ale lui Zarlino este legătura indisolubilă dintre muzică și vorbire : el merge pînă la a afirma că muzica este și ea, în felul ei, o „vorbire". Zarlino subliniază că întruchiparea muzicală trebuie să se bazeze pe concepția artistică redată de cuvintele textului : compozitorul trebuie „să imite subiectul care formează conținutul discursului" (*„imitar il soggetto contenuto nell' orazione"*).

În această privință, Zarlino susține principiile care și-au găsit expresia la muzicienii din școala lui Willaert, mai ales la Vicentino, care le cerea compozitorilor să se ghideze după sensul exprimat de cuvinte (*„Secondo il soggetto delle Parole"*), să se conformeze „intențiilor cuvîntului" și să respecte cuvîntul (*„con intentione delle Parole", „havendo vero rispetto alle Parole"*).

În prefața la lucrarea sa, Zarlino, căutînd trăsătura principală care deosebește pe om de animale și situîndu-se pe poziția unei înțelegeri idealiste a istoriei, subliniază o dată mai mult importanța „vorbirii articulate (*voce articolata*), căci numai datorită ei omul este singurul dintre toate animalele, care este în stare să împărtășească acele gînduri care sălășluiesc în sufletul său..." **

Pe această bază, Zarlino cere să se imite cuvintele cu ajutorul unei armonii bine întrebuințate (*„imitare le parole con la ben intesa harmonia"*). Astfel, cunoscuta lozincă a lui Leodardo da Vinci — „Oglinda este învățătorul pictorului" s-a transformat la unii compozitori și teoreticieni muzicali ai Renașterii în cerința ca muzica să caracterizeze cuvintele textului.

---

* Afară de aceasta, Zarlino a fost autorul cîtorva lucrări din alte domenii decît cel muzical ; putem cita dintre acestea „Tratatul despre răbdare" (*Trattato della Pazienza*), în care apar laturile reacționare ale concepțiilor lui Zarlino, în calitatea lui de călugăr.

** Zarlino formulează aici următoarea idee remarcabilă : „Orice meseriaș, dorind să creeze sau să făurească ceva, își pregătește mai întîi materialul pe care dorește să-l prelucreze, iar apoi dă acelui material forma adecvată, *deși această formă trebuie să existe mai întîi de toate în mintea acelui meseriaș*".

Însă, spre deosebire de Vincenzo Galilei, Zarlino are în vedere în cazul de față — în conformitate cu conceptul „musica reservata" răspîndit în epoca Renașterii — reproducerea în muzică nu a înțelesului unor cuvinte luate separat și nu a intonațiilor vorbirii, ci a atmosferei generale a textului.

Mai departe, vom vedea că Zarlino impunea anumite limite acestui principiu al redării cuvintelor textului : după părerea lui, compozitorul nu are dreptul să încalce — pentru satisfacerea acestui principiu — legile artei muzicale.

Influența esteticii Renașterii s-a vădit și în orientarea lui Zarlino spre percepția auditivă nemijlocită. El susține că urechea este unicul judecător în problemele muzicii.

Aici, el trasează o paralelă între auz și văz (*suono-udire* și *color-vedere*). De aceea, la dînsul capătă o importanță din ce în ce mai mare aprecierea acordurilor pe baza impresiei pe care ele o produc asupra auzului. Zarlino ironizează pe bătrînii muzicieni conservatori, cu melodiile lor care urmează cu strictețe niște reguli rigide. El se ridică în apărarea consonanțelor imperfecte, propunînd drept criteriu hotărîtor în stabilirea caracterului consonant al intervalelor „satisfacția pe care acestea o procură urechii" (*Satisfattione dell'Udito*).

Zarlino își dădea seama perfect de abisul care desparte aceste principii ale sale de cele ale teoreticienilor medievali, pentru care muzica era doar o știință (*scienza*) speculativă, o contemplare abstractă, iar nu un proces viu, legat de practica interpretativă. Zarlino remarcă în mod just că pentru muzicantul din evul mediu nu exista nimic mai prejos decît judecata bazată pe auz (*sotto'l giudicio del senso dell'Udito*).

VI

Conferind o asemenea importanță percepției directe, prin simțuri, Zarlino acordă o mare atenție practicii muzicale vii, formelor și caracterului activității muzicale din vremea lui, procesului interpretativ, care trebuie să se conformeze întocmai concepției artistului. Trebuie avut în vedere că întreaga viață muzicală din epoca Renașterii se sprijinea pe practică (*Prattica*), atît în activitatea componistică, cît și în interpretarea vocală și cea instrumentală (*comporre, cantar, sonar*). Ascultătorul trebuia să urmărească muzica cu maximum de atenție și cu o „stare sufletească" adecvată și să controleze, cu ajutorul urechii, dacă acel conținut ideologic și emoțional pe care a vrut să-l exprime compozitorul în lucrarea respectivă a fost fidel redat de interpret. Adevăratul cunoscător al muzicii trebuia să-și formeze o apreciere asupra lucrării ascultate, pe baza unei conlucrări între auz (*udito*) și rațiune (*ragione*).

De aceea, nu e întîmplător faptul că pe Zarlino îl preocupă rolul teoriei și al practicii în arta muzicală. „Muzicantul practician care nu cunoaște teoria sau teoreticianul fără experiență practică pot oricînd să greșească și să formuleze judecăți eronate în problemele muzicii. La fel cum ar fi absurd să se acorde încredere unui medic care n-ar stăpîni atît teoria cît și practica, tot așa ar fi prost și nebun acela care s-ar baza pe

aprecierea unui muzicant care ar fi numai practician sau numai teoretician". *

Zarlino cere muzicantului să năzuiască spre concordanța cuvenită dintre teorie și practică ; el socotea insuficient ca muzicantul să se bazeze în activitatea sa numai pe sentiment și declară că este necesar ca sentimentului să i se alăture și rațiunea.

„În judecățile despre lucrurile legate de muzică, — spune dînsul, — nu ne putem întemeia exclusiv pe sentiment, căci acesta este înșelător ; e necesar ca și rațiunea să conlucreze cu el. Numai unirea sentimentelor (*sentimenti*) cu rațiunea (*ragione*) poate asigura o judecată perfectă (*giudicio perfetto*)".

De rolul important al percepției prin simțuri se leagă la Zarlino și conceptul de *delectare estetică* (*dilettatione, diletto dell'udito*), conceptul de frumusețe, de suavitate a muzicii (*bellezza, soavità*).

Deși această desfătare estetică este tălmăcită de Zarlino într-un mod limitat, îngust — ea trebuind să constea, după părerea lui, în savurarea trăsăturilor fine, alese, ale lucrării muzicale ** — totuși, în tratarea acestei probleme apar numeroase trăsături pozitive. Într-adevăr — Zarlino atribuie muzicii o puternică acțiune etică binefăcătoare (*virtù*) și o înaltă valoare *intelectuală* : după dînsul, muzica este capabilă să contribuie la formarea unui intelect fin (*speculatione, inteletto*).

Zarlino întrebuințează de-a dreptul expresia „*per acquistar la perfettione dell'intelletto*" („pentru a atinge perfecțiunea intelectuală"). Și aici, concepția lui concordă cu principiile estetice ale Renașterii. După cum știm, atît în estetica antichității, cît și în cea a Renașterii, principiile *estetice* se îmbinau cu cele *etice*. ***

De aceea, nu trebuie să ne mire prezența în lucrarea lui Zarlino a unui mare număr de citate, cu ajutorul cărora dînsul caută să scoată în evidență rolul miraculos al muzicii, **** aducînd în sprijinul acestor citate o argumentație amplă, care încearcă să pună în lumină cauzele acțiunii atît de puternice exercitate de muzică.

---

* „Teoreticienii (*Teorici*) care nu cunosc practica trăncănesc degeaba, iar cei care nu țin cont decît de practică greșesc adesea", — spune Zarlino. De aceea, este necesară o fundamentare științifică a practicii, construită pe procedeele elaborate în procesul activității muzicale practice. În legătură cu atenția acordată interpretării, la Zarlino ocupă un loc important analiza muzicii instrumentale (*Musica instrumentalis*), ale cărei sunete vii alcătuiesc propriu-zis (în particular) muzica ; dacă însă muzica nu prinde viață prin interpretarea vocală sau instrumentală, căreia ea îi este destinată, ea se transformă într-o speculație vană, infructuoasă (*speculazione vana, senza frutto*).

** Această judecată a lui Zarlino este foarte apropiată de concepția lui Castiglione, care cere ca un autentic umanist să se ocupe de muzică nu într-un scop practic, utilitar, nu ca de o meserie, ci pentru a-și petrece timpul într-un mod ales, rafinat (*passare il tempo, trattenersi virtuosamente*). Atît la Zarlino, cît și la Castiglione, asemenea afirmații reprezintă o concesie făcută concepțiilor antidemocratice asupra muzicii, concepții răspîndite în cercurile umaniste aristocratice. Aceasta este una din manifestările caracterului *contradictoriu* al ideologiei umaniștilor.

*** Să ne amintim de felul cum privește Aristotel această problemă.

**** Astfel, de exemplu, Zarlino reproduce cunoscuta poveste biblică, în care „profetul Eliseu nu a vrut să-i dezvăluie regelui Israelului cum să procure apă pentru oștile sale muritoare de sete, pînă ce nu i-a fost adus un muzicant, care i-a cîntat ; cînd acesta a început să cînte, asupra lui Eliseu s-a pogorît sfîntul duh, făcîndu-l să prorocească totul, exact așa cum era".

În prefața la „Regulile armoniei", Zarlino, vorbind despre originea „imnurilor antice, a poemului eroic, tragic, comic și ditirambic", subliniază capacitatea acestora de „a înfrîna, cu o deosebită ușurință și cu o mare putere, pornirile nestăpînite ale sufletului și de a da orientarea cea mai favorabilă înclinațiilor și dorințelor oamenilor, care erau îndrumați pe această cale spre o viață liniștită și cuviincioasă".

Nu mai puțin de trei capitole (II, III, IV) sînt consacrate expunerii „felurilor cum poate fi utilizată muzica", a „foloaselor muzicii" și a necesității „studiului pe care trebuie să i-l aplicăm".

Zarlino protestează împotriva folosirii muzicii ca simplu mijloc de înveselire (*per dar sollazzo e dilettatione all'udito*). El conferă muzicii un rol mult mai serios :

„Muzica înviorează spiritul, ghidează pasiunile, potolește mînia, ne face să ne trecem timpul în chip virtuos și posedă capacitatea de a ne deprinde cu bunele moravuri, mai ales cînd este folosită în modurile cuvenite și cu măsură".

De aceea, muzica trebuie să ocupe un loc important în educația unui umanist (*Uomo universale*) ; compoziția și interpretarea muzicală trebuie să se afle în centrul studiilor acestuia. Zarlino scoate muzica din sfera medievală a celor „șapte arte libere" (*artes liberales*), acordîndu-i un rol mai important ca al celorlalte discipline. Aici se vede clar influența învățăturii muzical-estetice antice despre „etos" (adică despre rolul etic, educativ al muzicii și al diferitelor moduri muzicale).

În legătură cu concepțiile umaniștilor înaintați, Zarlino, în capitolul III din prima parte a lucrării sale, capitol intitulat „În ce scop trebuie studiată muzica ?", ajunge la concluzia : „Un om cult nu poate să existe fără muzică, și de aceea trebuie s-o studieze... Prin intermediul muzicii, putem ajunge să avem și o purtare demnă".

Însă Zarlino nu se mulțumește cu atît : el caută să stabilească și să demonstreze ce anume în muzică posedă însușirea de a-l „face pe om să treacă prin diferite stări sufletești" (pasiuni — *passioni*). Acesta este și titlul părții a doua a „Regulilor armoniei", în care este deosebit de interesant din acest punct de vedere capitolul VIII : „În ce chip pot Armonia, Melodia și Numărul să miște sufletul, să-l orienteze spre diferite acțiuni și să confere omului diferite obiceiuri și moravuri ?"

Zarlino dă următorul răspuns la întrebarea care servește drept titlu al acestui capitol :

„... întrucît pasiunile sufletești își au sediul în apetitul simțurilor, al trupului și al organismului (*appetito sensitivo, corporeo e organico*), fiecare din ele reprezintă un raport anumit între elementul cald și cel rece, între cel umed și cel uscat, elemente repartizate material într-un mod determinat, parcă într-un raport *numeric*... Aceeași natură o are și Armonia... Din această cauză, putem socoti că aceleași raporturi care apar în cazul însușirilor descrise mai sus există și în Armonii, căci unul și același rezultat nu poate să nu aibă una și aceeași cauză ; această cauză este — atît la Armonie, cît și la calitățile susmenționate — *un raport precis, o proporție convenabilă* (*proportione*).

Prin urmare, putem spune că și raporturile dintre calitățile susnumite, care sînt cauzele Mîniei, ale Fricii sau ale oricărei alte pasiuni, sînt

aceleași ca și în Armonii, care au și ele un efect similar... Așa dar, odată ce pasiunile care predomină în corpul nostru... sînt asemănătoare cu Armonia prin structura lor (*complessione*) — dacă ne putem exprima așa — înseamnă că ne putem da seama cu ușurință în ce fel sînt capabile să acționeze Armoniile asupra sufletului și să-l predispună la diferite pasiuni".

Deși Zarlino susține că și combinațiile armonice „pot să acționeze asupra sufletului" și „să-l predispună la diferite pasiuni", totuși dînsul recunoaște rolul principal al melodiei din acest punct de vedere: „Melodia posedă o mai mare capacitate de a schimba din interior pasiunile și moravurile, decît oricare din aceste elemente [armonia și ritmul] luate separat".

Astfel, Zarlino încearcă să scoată în evidență legile care ghidează legătura dintre desfășurarea muzicii și procesele sufletești. Cu tot caracterul mecanicist și cu toată supraevaluarea rolului raporturilor numerice, Zarlino, sintetizînd practica artistică a școlii venețiene, reușește să sublinieze conținutul melodiei, al armoniei și al ritmului.

Conferind o mare importanță studiului însușirilor etice și intelectuale ale muzicii, Zarlino definește caracteristicile etico-emoționale ale diferitelor moduri, astfel încît compozitorul să poată alege, în fiecare caz, modul cel mai conform — prin etosul său și prin caracterul său emoțional — cu textul intonat și cu starea sufletească pe care o cere lucrarea respectivă.

Astfel, primul mod (C-c) este, după cuvintele lui Zarlino, „cît se poate de potrivit pentru dansuri. Majoritatea dansurilor sînt scrise în acest mod. De aceea, unii îl numesc *modo lascivo* (modul jucăuș). Caracterul modului al treilea (D-d) „este mai curînd trist; el constituie ceva intermediar între tristețe și veselie și este potrivit pentru cuvintele serioase și pentru subiectele înalte, sublime"; modul al patrulea (A-a) „e plin de severitate și este incapabil să flateze. Natura sa este înlăcrămată, smerită și rugătoare... El se potrivește cu cuvintele redînd plînsul, tristețea, ruga și orice fel de nenorociri".

În același spirit caracterizează Zarlino și celelalte moduri.

Aici este important faptul că Zarlino, ca și Glareanus, acceptă ca în sistemul modurilor să intre modurile ionic și eolic (majorul și minorul din zilele noastre), adică tocmai moduri care, deși erau răspîndite în muzica populară din acea vreme, nu figurează între modurile bisericești, admise în evul mediu. În al doilea rînd, caracteristica primului mod (majorul actual) și a modului al treilea (minorul actual) coincide la Zarlino cu utilizarea dată acestor moduri în zilele noastre. Acest fapt arată că, pe la jumătatea secolului XVI, încep să se definească resursele expresive ale modurilor, conferindu-li-se aceeași semnificație pe care ele o au și în zilele noastre. De asemenea, este important și faptul că Zarlino subliniază *caracterul popular al modului major* și se arată de acord cu caracterizarea făcută de Glareanus acestui mod.

Zarlino merge însă mai departe decît Glareanus în stabilirea ordinei modurilor. *

---

* Zarlino aprobă inovațiile lui Glareanus (mărirea la 12 a numărului modurilor bisericești admise de teoria muzicală) și, în enumerarea acestora, așează modul *ionic* înaintea celui doric și pe cel *eolic* înaintea celui mixolidic, în timp ce Glareanus s-a hotărît să accepte aceste moduri, atît de importante pentru muzica zilelor noastre, numai ca pe niște moduri suplimentare.

Zarlino acordă o mare atenție raportului dintre melodie, armonie și text: „Armonia trebuie să concorde cu starea sufletească exprimată în text (să fie veselă pentru un text vesel etc.)".

De asemenea, el socoate necesar ca „punctul în text și cadența [în muzică] să coincidă." În același timp, în postfața la lucrarea sa, el îl sfătuiește pe compozitor să nu adapteze textul în mod artificial la sinuozitățile melodiei.

După cum vedem, Zarlino dezvoltă principiul *Musica reservata*, care a fost aplicat pe scară mare de Josquin și școala lui, de Palestrina, Orlando Lasso și de mulți alți activiști muzicali din timpul Renașterii.

Acest principiu al așa-numitei *Musica reservata* a fost formulat încă de Gaffurio, în cuvintele: *„Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere"*. * Zarlino formulează în repetate rînduri aceeași idee, susținînd deosebit de hotărît acest principiu în lucrarea sa *„Sopplimenti musicali"*, în cuvintele: *„Imitar con la Modulatione, con l'Harmonia, ma quello che esprimono le parole contenuto nell'Oratione, la quale vuole esprimere col canto"*. **

VII

Nu trebuie să ne mire faptul că Zarlino — care a fost în același timp călugăr și artist al Renașterii, un reprezentant al bisericii catolice, dar și un fervent admirator al antichității — vădește în mod contradictoriu, în gîndirea sa, concepții progresiste și altele reacționare. Dintre acestea din urmă face parte afirmarea misticii pitagoreice a numerelor și a așa-numitei „armonii a sferelor". Zarlino se străduiește, la rîndul său, să susțină teza pitagoreică, răspîndită în epoca antică, a rolului cosmic al muzicii, a locului ei în structura universului. „Universul a fost creat după legile muzicii"; „Sufletul universului este însăși armonia"; „Muzica este cea mai înaltă învățătură, deosebită de toate celelalte, — repeta Zarlino pe toate tonurile. El extinde noțiunea de *muzical* și asupra tuturor fenomenelor artistice din alte domenii, afirmînd că „nu există nici un lucru bun, care să nu aibă o construcție muzicală". Pe această bază, Zarlino postulează prezența elementului muzical (*ca armonie a proporțiilor*) în poezie, arhitectură, astronomie. ***

Zarlino nu este singurul care conferă muzicii o semnificație „cosmică" specială. Acest punct de vedere pitagoreic era împărtășit de mulți teoreticieni muzicali și filozofi de la începutul și de la sfîrșitul evului mediu; el a fost preluat de la gînditorii antichității de către esteticienii Renașterii; artiștii și poeții vremii împărtășesc și ei uneori această concepție. Este

---

* „Compozitorul melodiei să învețe în primul rînd să îmbine cu cuvintele o cantilenă suavă".

Elevul lui Josquin, Coclico (Coclicus) socoate necesar ca „cuvintele vesele să fie însoțite de sunete vesele și invers" (*„laetis verbis laetos addere numeros et e contra"*).

** Să se reproducă (mai exact, să se imite), cu ajutorul modulației și al armoniei, numai ceea ce exprimă cuvintele, ce alcătuiesc discursul pe care [compozitorul] vrea să-l exprime în cînt".

*** Este evidentă analogia dintre acest mod de a gîndi al lui Zarlino și principiul formulat de Lucca Paccioli în vestita lui lucrare *Divina Proportione* — și anume, deziderатul menținerii proporțiilor cuvenite în filozofie, arta perspectivei, pictură, sculptură, arhitectură și muzică.

semnificativ faptul că Torquato Tasso, în cîntul XIV din *Ierusalimul liberat*, spune că eroul său

Se minuna de frumusețea lumii,
De marea armonie a mișcării... [79]

Mai departe, citim :

Privirea să ți-o atintești spre sorii
Ce-ntregul mers al lumii îl conduc
Și — auzul spre cereasca armonie,
Spre muzica divină să-l îndrepți! [80]

Însă, după părerea lui Zarlino, nu orice muzică posedă asemenea calități miraculoase : pentru a produce efectul estetic, etic și intelectual cuvenit, lucrarea muzicală trebuie să satisfacă o serie de condiții, în ce privește legătura dintre părți, respectarea proporțiilor, supunerea la anumite legi.

Aici, Zarlino aplică unul din principiile estetice de bază ale Renașterii. În conformitate cu acest principiu, Zarlino conchide că armonia interioară, echilibrul dintre toate elementele întregului muzical trebuie să aibă drept efect o ordine, o concordanță a sentimentelor omului, asigurînd astfel acțiuni consecvente și înțelepte. Iată pentru ce Zarlino subliniază cu orice prilej importanța „proporției" dintre părțile întregului artistic, importanța ordinei armonioase.

În prefața la „Regulile armoniei", Zarlino arată că obiectivul acestei lucrări este să „arate cum trebuie compusă muzica, respectîndu-se o *ordine bună, îndemînatică și frumoasă*".

După Zarlino, numai o lucrare în care proporțiile sînt respectate poate procura o delectare estetică. El scrie : „Este la fel de imposibil ca un lucru între ale cărui părți există o *proporție armonioasă,* numită de greci simetrie, să nu procure plăcere simțurilor, cărora le sînt deosebit de agreabile obiectele proporționate, după cum este cu neputință ca lucrurile lipsite de proporții să poată plăcea". Fiecare ființă vie simte bucurie și plăcere de pe urma concordanței și a proporției... Astfel, natura este armonioasă și proporționată". Și mai departe : „[Simțirea] este delectată și satisfăcută la maximum de obiectele proporționate și, din contra, încearcă repulsie și ură față de cele neproporționate."

Este suficient să comparăm aceste fraze ale lui Zarlino cu afirmații analoage ale lui Alberti și ale multor altor activiști ai Renașterii din domeniul artelor, precum și cu cele ale lui Gaffurio, * predecesor direct al lui Zarlino în domeniul teoriei muzicale, pentru a ne da seama de înrudirea dintre concepțiile lor. În legătură cu aceasta, este important să subliniem rolul acordat de Zarlino conceptului *soggetto,* adică ideii principale, temei, „subiectului", socotit de dînsul bază a întregii lucrări. Aceasta reiese și din felul cum înțelege Zarlino formele lucrării muzicale (*forme della Compositione Musicale*).

Conform tradiției multor reprezentanți ai Renașterii, Zarlino, ca și Vasari, privește și el antichitatea ca pe un „veac de aur", în care artele au

* Este semnificativ faptul că Gaffurio citează în tratatele sale pe Vitruvius și pe Alberti.

cunoscut o dezvoltare maximă (*somma altezza*). Epoca Renașterii este, după părerea lui, „reînvierea" autentică a înfloririi artei din antichitate, după înspăimîntătoarea decădere (*infima bassezza*) a artei și a întregii culturi în evul mediu.

Zarlino nu se limitează la studiul fenomenelor artistice din vremea lui : el manifestă un mare interes față de istoria culturii și a artei și merge chiar pînă la a afirma că „noi știm cu adevărat un lucru, atunci cînd îi cunoaștem începutul". Ghidîndu-se după acest principiu, el consacră o parte din primul capitol al părții întîi a lucrării sale problemei originii muzicii. Zarlino vorbește cu admirație despre arta antică, dar în schimb consideră evul mediu ca pe o perioadă de regres puternic, de decădere totală a culturii, a artei, în special a muzicii ; acestei perioade i-a urmat însă o nouă înflorire, reprezentată prin arta Renașterii (aici Zarlino îl laudă în mod deosebit pe profesorul său Willaert, pe care dînsul îl compară cu Pitagora). *

Este tipic umanistă atitudinea lui Zarlino față de *personalitatea creatoare*, față de artist. Aici, el este de aceeași opinie ca și predecesorii săi pe tărîmul teoriei muzicale — Gaffurio, Aron, Vanneo, Lanfranco.

Dînd o caracteristică a individualității artistice, Zarlino acordă un mare rol talentului creator (*ingegno*), capacității compozitorului de a folosi liber toate procedeele artei și de a întruchipa concepția sa într-o formă artistică adecvată.

Aron socotea că există o identitate între noțiunile : *musico, artefice, compositore*. Mergînd pe aceeași linie, Zarlino neagă tradiția medievală, bazată pe teoriile lui Boetius, care făcea deosebire între *musicus* (muzicant savant) și *cantor* (muzicant practician). Idealul lui Zarlino în ce privește personalitatea unui compozitor autentic este întruchipat în profesorul său Willaert, în a cărui activitate se îmbină, după opinia lui Zarlino, procedeele științifice ale cercetătorului cu cele practice ale muzicianului profesionist. **

VIII

Pe baza celor expuse, putem trage următoarele concluzii : 1) concepțiile lui Zarlino asupra muzicii sînt autentic umaniste ; 2) dînsul a acordat o atenție deosebită problemelor practicii muzicale și a căutat să elaboreze un criteriu mai înalt de evaluare a calităților și a defectelor muzicii.

Este necesar să arătăm și care au fost pozițiile lui Zarlino în unele probleme de principiu, legate de rolul muzicii în comparație cu alte arte. La dînsul întîlnim — ca și la majoritatea reprezentanților Renașterii —

---

* Schema istoriei artelor este, la Zarlino, aceeași ca și la Vasari. Aceștia din urmă raționează astfel : „Arta antică a pierit. Din ea nu au rămas decît fragmente, care au subsistat în epoca „gotică", barbară. După un lung interval de timp, în Italia, în Toscana, a apărut o nouă artă, pe care italienii au învățat-o de la „greci"... această manieră veche (*vecchia*), care începe cu Cimabue, s-a perfecționat treptat la maeștrii din secolul XV (*Quattrocento*), apropriindu-se de cea modernă, și a triumfat definitiv la Leonardo, ajungînd la o înaltă perfecțiune în arta lui Rafael și, mai ales, în cea a lui Michelangelo..." În legătură cu aceasta, Vasari afirmă că „arta a străbătut trei faze, de la renașterea sa (Vasari întrebuințează cel dintîi termenul de „Renaștere" — *rinascita*) și pînă în vremea noastră : forma imperfectă, cea de perfecționare și cea contemporană".

** Și Vanneo cerea ca un muzicant desăvîrșit să îmbine activitatea științifică cu cea practică.

paralele între sunete, moduri şi culori, precum şi o preferinţă pentru analogii cu caracter vizual, spaţial. Această preferinţă derivă din întreaga orientare artistică a Renaşterii, epocă în care pictura, sculptura şi arhitectura au luat o dezvoltare excepţională. *

Totuşi, contrar tendinţei generale a esteticii Renaşterii, care afirma că *văzul* este mai important ca *auzul*, Zarlino a formulat teza că „auzul este, în realitate, cel mai necesar şi cel mai bun dintre simţuri" — cu alte cuvinte, el a avut îndrăzneala să răstoarne, în favoarea auzului, raportul, tipic pentru estetica Renaşterii, dintre văz şi auz.

Argumentarea lui Zarlino este următoarea : dînsul admite teza lui Aristotel că văzul este *cel mai necesar* dintre simţuri : „cu ajutorul văzului poate fi percepută mai repede varietatea şi multiplicitatea lucrurilor, căci vederea este mai cuprinzătoare (*piu si estende*) decît auzul" ; dar în acelaşi timp, Zarlino afirmă că „în îmbogăţirea cunoştinţelor şi a judecăţii (*giudicio*) auzul e cel care este mai cuprinzător şi aduce un folos mult mai mare".

Aşadar, după părerea lui Zarlino, *pe plan intelectual*, în ce priveşte dezvoltarea *raţiunii*, auzul este mai important decît văzul. De aici, dînsul conchide că „auzul este în realitate cel mai necesar şi cel mai bun dintre simţuri."

În comparaţie cu estetica înaintată a lui Leonardo da Vinci, care promovează principiul, caracteristic pentru Renaştere, al „ponderabilităţii şi vizibilităţii" imaginii artistice — principiu care şi-a găsit expresia cea mai strălucită şi mai consecventă în „Tratatul despre pictură" al lui Leonardo — acest punct de vedere al lui Zarlino reprezintă un pas înapoi. Totuşi, teza perfecţiunii estetice şi a priorităţii artei muzicale a netezit calea pentru îmbogăţirea mijloacelor de expresie ale muzicii şi pentru punerea în evidenţă a caracterelor ei specifice, care o deosebesc de celelalte arte.

Zarlino este (pe cît ştim) primul care încearcă să traseze o linie de demarcaţie între muzică şi poezie, declarînd : „Mijloacele folosite de *muzicant* (pentru redarea înţelesului cuvintelor) sînt fundamental deosebite de cele utilizate de *poet*, acest înţeles fiind exprimat într-un fel de poet şi de orator şi într-un alt fel de muzicant — şi anume, cu ajutorul armoniei".

Aceasta înseamnă că, în evaluarea muzicii, Zarlino pune pe primul loc calităţile ei specifice, pe care le posedă *numai* ea. Aceasta a fost una din cauzele cunoscutei polemici dintre Zarlino şi fostul său elev Vicenzo Galilei, care, elaborînd bazele estetice ale operei — gen care era pe atunci în curs de cristalizare — ştergea uneori hotarul dintre muzică şi poezie.

Galilei raţionează în modul următor : deoarece actorul (poetul) utilizează unele procedee asemănătoare cu cele muzicale — intonaţia şi intensitatea vocii, varierea ritmului etc. — compozitorul poate să „deducă o normă" (după cum se exprimă Galilei) din aceste procedee, iar uneori, chiar să le imite. Pentru Zarlino însă, muzicantul nu poate fi identificat cu actorul, cu poetul sau cu oratorul : Zarlino are aici în vedere utilizarea de către muzicant a principiilor armoniei la sunarea concomitentă a unor melodii diferite, adică în ultimă instanţă, acel *echilibru* dintre melodiile care sună concomitent şi dintre părţile întregului muzical, însuşire ce poate fi întîlnită numai în lucrările muzicale. Aşa dar, deşi Zarlino recunoaşte că

* Şi Vasari socoate că „ochiul este un ghid şi un judecător mult mai bun decît urechea".

„cea mai intensă acțiune a muzicii (passione estrinseca) poate fi exercitată numai pe baza legăturii ei cu vorbirea (*Oratione*)" — afirmație în care dînsul se sprijină pe unul din principiile de bază ale esteticii Renașterii — totuși, el acordă o deosebită importanță specificului artei muzicale.

IX

Mai sus, am încercat să enumerăm realizările lui Zarlino în domeniul esteticii muzicale, realizări considerabile pentru vremea lui. Am arătat de asemenea că, deși la dînsul concepțiile înaintate, progresiste, joacă rolul conducător, totuși în gîndirea sa se remarcă o inconsecvență caracteristică pentru Renaștere — îmbinarea unor concepții progresiste pentru acea vreme cu rămășițele unor convingeri conservatoare și chiar reacționare. Acest lucru se vede clar mai ales acolo unde Zarlino caută să dezvolte latura estetico-filozofică a învățăturii sale.

Astfel, deși unele din principiile sale, găsite incidental, pe cale empirică, sînt juste, Zarlino se situează totuși în general pe poziții idealiste, tezele sale filozofice fiind împrumutate din sursele cele mai diferite : din filozofia antică (Pitagora, Aristotel și, într-o măsură mai mică, Platon), din filozofia medievală a catolicismului (tomismul, * aristotelismul, neopitagorismul), precum și din datele științelor naturii, obținute de cercetătorul experimental.

Influența filozofiei lui Aristotel l-a făcut pe Zarlino să adopte în legătură cu muzica o concepție teologică generală și să utilizeze conceptul aristotelic „formă — materie" ; această influență s-a vădit și în teza că arta muzicală este „imitarea naturii" și un mijloc de a suscita afectele ; și, în sfîrșit, în principiul împărțirii muzicii în trei ramuri (*Scienza theorica, contemplativa, speculativa*).

Pitagorismul lui Zarlino l-a dus la supraevaluarea unilaterală a rolului elementelor acustico-matematice în arta muzicală. Într-adevăr, după Zarlino, muzica este o „știință matematică" (*scienza mathematica*) ; „obiectul muzicii" este „numărul sonor" („*Il soggetto della musica è il Numero sonoro*"), „formele acordurilor conțin anumite raporturi exprimate prin cifre" etc.

Caracterul contradictoriu al concepțiilor lui Zarlino îl face să amestece — uneori într-o singură frază — afirmații bazate pe datele științelor exacte, cu tot felul de născociri fantastice, împrumutate din biblie sau din lucrările reprezentanților patristicii. **

Astfel, Zarlino împarte istoria muzicii în perioada „dinaintea potopului" și „de după potop" ; date empirice precise se învecinează la dînsul cu postulate ale scolasticii teologice — de exemplu, că muzica pămîntească ar reflecta „acele cîntări suave care răsună în ceruri, unde îngerii cîntă slava lui dumnezeu" etc.

Neopitagorismul, aristotelismul răstălmăcit în spiritul teologiei medievale și platonismul lui Zarlino — analizate în detaliu în studiul lui

* Doctrina teologico-filozofică a lui Tomaso d'Aquino (N. trad.).
** Așa-zișii „părinți ai bisericii" (N. trad.).

I. A. Kremlev „Ideile muzical-filozofice ale lui Gioseffo Zarlino" * — fac ca o bună parte din „Regulile armoniei" să fie alcătuită din expuneri și scheme abstracte, scolastice, moștenire a filozofiei scolastice medievale.

Caracterul eronat al concepțiilor filozofice ale lui Zarlino se manifestă în interpretarea nesatisfăcătoare a fenomenelor practicii muzicale din vremea lui, în atitudinea disprețuitoare a acestui teoretician față de muzica populară, în aristocratismul lui, în incapacitatea lui de a înțelege tendințele noi, progresiste și experimentale ale contemporanilor săi etc.

Zarlino nu acceptă toate noile genuri și forme muzicale, extrem de numeroase — existente pe atunci în Italia — produse ale unei activități muzicale pline de contradicții. El nu a înțeles tendințele înnoitoare din domeniul așa-numitului „stil de recitativ" și nici inovațiile lui Vincenzo Galilei și ale susținătorilor acestuia. Zarlino nu a avut o atitudine aprobatoare, nici față de genul madrigalului, care se dezvolta impetuos în multe centre muzicale ale Italiei : dînsul socotea madrigalul „agreabil, însă lipsit de vigoare și de aceea prea puțin capabil de a impresiona pe ascultători". **

Zarlino se orienta cu precădere după genurile învechite ale polifoniei de cult pe patru voci.

El manifesta o preferință vădită pentru corul a cappella pe patru voci. După Zarlino, acest tip de muzică posedă acea „perfecțiune a armoniei" *(perfettione dell'harmonia)*, care concordă cu principiile estetice ale Renașterii și care și-a găsit întruchiparea — după cum am văzut — în stilul lui Palestrina.

Zarlino subevalua și muzica instrumentală.

Împărțindu-i pe ascultători în prețuitori fini ai muzicii, capabili să aprecieze cum se cuvine muzica polifonică pretențioasă, cu ajutorul „judecății și al înțelegerii" *(giuditio e cognitione)*, și în „ignoranți", Zarlino se orienta exclusiv după părerea celor dintîi. Este lesne de înțeles că o asemenea delimitare avea în vedere și apartenența socială a ascultătorilor : vorbind despre „ignoranții" în materie de muzică, Zarlino avea în vedere masele largi ale poporului, cu distracțiile lor nepretențioase (feste publiche in luoghi communi à uso delle vulgari orecchie, cum declară deschis Niccolò Vicentino) ; el opunea ascultătorilor din această pătură socială pe „seniori" și „principi" *(Signori e Prencipi)*.

Din cele expuse mai sus este evident că Zarlino neagă categoric arta „muzicanților de bîlci", de la care Galilei îi sfătuia pe muzicieni să ia lecții. Dînsul numește „idioate" cîntecele țăranilor *(contadini)* și orice fel de muzică a „vulgului ignorant" *(vulgo ignorante)*.

Vom vedea mai departe că acest aristocratism al lui Zarlino a constituit una din cauzele cunoscutei polemici care s-a desfășurat între dînsul și Vincenzo Galilei.

X

Preferința lui Zarlino pentru polifonia vocală explică atenția pe care el o acordă teoriei contrapunctului.

* Exprim pe această cale mulțumiri autorului, pentru permisiunea de a utiliza această lucrare a sa despre Zarlino, păstrată în manuscris la Institutul pentru cercetări științifice în domeniul teatrului și al muzicii, din Leningrad.

** Despre motet, Zarlino aproape nici nu vorbește.

Istoricul învățăturii despre contrapunct începe încă înainte de Zarlino, oglindind (e drept, cu întîrziere și incomplet) drumul parcurs timp de cîteva veacuri de către arta polifonică.

Această învățătură a luat locul principiilor diafoniei, ale organumului, ale discantului, și a fost formulată pentru prima oară în secolul XVI — în perioada cînd curentul dominant era Ars nova — la Paris, centru înaintat al culturii muzicale a începutului Renașterii, de către grupul de teoreticieni muzicali în fruntea cărora se afla Philippe de Vitry. În tratatul lui Prosdocimus din anul 1412, contrapunctului i se dă o interpretare mai apropiată de cea din zilele noastre, și anume : executarea concomitentă a unor melodii diferite, care dau o combinație concordantă, plăcută („*licet bene cum diversis vocum combinationibus perfecte concordantibus hoc agere possumus*").

Dacă înainte de începutul secolului XV contrapunctul era înțeles numai ca o scriitură „notă contra contă", Prosdocimus vorbește despre posibilitatea „de a combina diferite melodii astfel, încît unei singure note la una din voci să-i corespundă cîteva note la altă voce" („*plurimarum notarum contra aliquam unicam notam in aliquo cantu positio*").

După cum am văzut, învățătura despre contrapunct a fost dezvoltată mai departe de Tinctoris, Gaffurio și Niccolò Vicentino, acesta din urmă fiind primul care, cu trei ani înaintea lui Zarlino, vorbește despre „contrapunctul dublu". Însă o expunere deosebit de amplă a teoriei contrapunctului poate fi găsită la Zarlino ; în condițiile dezvoltării maxime a polifoniei stilului sever și ale închegării facturii omofonico-armonice, el sintetizează caracterele specifice și principalele cuceriri ale polifoniei. Zarlino începe cu contrapunctul simplu, pe două voci care merg „notă contra notă", și ajunge pînă la contrapunctul pe opt voci. El acordă o atenție deosebită contrapunctului dublu ; el arată că acesta din urmă este „o compoziție făurită iscusit, care poate fi cîntată în diferite feluri și în care vocile se succed astfel, încît la repetare se aud acorduri deosebite de cele auzite prima dată".

Între alte reguli, Zarlino admite ca vocile să intre una după alta și afirmă că lucrarea polifonică poate să înceapă cu orice consonanță. În capitolul despre conducerea vocilor, el utilizează pentru prima dată termenul de suspensie (*suspensione*).

Înainte de a enumera varietățile contrapunctului și diferitele metode de folosire a acestuia, Zarlino dă o caracterizare a consonanțelor și a disonanțelor, văzînd în acest domeniu concepții mult mai avansate decît ale predecesorilor săi, de care ne-am ocupat mai sus. Combătîndu-i pe cei care nu voiau să recunoască drepturile egale ale consonanțelor imperfecte și ale celor perfecte, dînsul definește în argumentarea sa consonanțele imperfecte ca „plăcute", „vagi" (*vaghe*), gingașe și armonioase ; demonstrînd necesitatea acceptării acestor consonanțe, dînsul se sprijină pe exemple luate din practica artei muzicale. Zarlino arată că aceste consonanțe sînt utilizate nu numai de cîntăreții și instrumentiștii iscusiți, ci și de oameni care se ocupă de muzică fără a avea o pregătire specială.

Vorbind despre disonanțe, Zarlino le găsește utile din două puncte de vedere : „...cu ajutorul lor, se poate trece de la o consonanță la alta" și, afară de aceasta, „disonanța face consonanța imediat următoare să sune și mai plăcut", din care cauză contrapunctul care cuprinde și disonanțe, mai mult din întîmplare (principalmente per accidente), este „mai viu și mai

frumos" (*più allegro e più bello*). Astfel, Zarlino aduce, în favoarea utilizării disonanțelor, aceleași argumente pe care le-am întîlnit și la predecesorii săi.

Este semnificativ faptul că Zarlino acordă o mare importanță alegerii și dezvoltării contrapunctice corecte a imaginii de bază a lucrării — soggetto. Zarlino o numește „bază a întregii lucrări" și cere ca elevii să fie capabili „să dezvolte contrapunctic, în mai multe feluri, unul și același *soggetto*, iar apoi să se oprească asupra variantei celei mai bune". *

Definițiile date de Zarlino contrapunctului sînt ample și variate. El revine mereu și mereu asupra celor spuse, schimbînd de fiecare dată formularea, de parcă ar încerca să înglobeze în definițiile sale toate variatele posibilități ale utilizării contrapunctului.

„Contrapunctul este acea sunare concomitentă care decurge dintr-un complex *(corpo)* înglobînd diferite voci și modulații adaptate la cantilenă", „Contrapunctul este format de voci între care există intervale armonice și comensurabile". „Mai putem spune, — continuă Zarlino, — că contrapunctul este un întreg armonic care înglobează felurite modificări ale sunetelor sau ale vocilor care cîntă, *conform unui raport determinat* și în conformitate cu o anumită măsură de timp ; sau că el este unirea artificială a diferitelor voci, care sînt făcute să concorde între ele".

„Din aceste definiții, — scrie Zarlino, — putem conchide că arta contrapunctului nu este altceva decît abilitatea de a găsi diferitele voci ale cantilenei și de a dispune vocile în conformitate cu anumite legi și cu măsura de timp în modulații".

Zarlino admite și combinarea unor linii melodice cu caracter contrastant, însă capabile să dea un tot unitar : „Însușirea de bază a contrapunctului, — afirmă dînsul, — constă în capacitatea de a executa concomitent o suire și o coborîre cu ajutorul diferitelor sunete, în mișcare contrară, la intervale care dau consonanțe ; aceasta, deoarece *Armonia se poate naște din varietatea unor lucruri opuse între ele și luate împreună*".

În acest fel de a raționa recunoaștem pe reprezentantul filozofiei umaniste, care dezvoltă în noile condiții ale culturii Renașterii unele principii ale dialecticii filozofilor elini. Aceste principii au fost formulate în secolul XV de Nicolaus Cusanus și dezvoltate de Giordano Bruno, care a afirmat cu curaj că „contrariile coincid în unitate" și că „infinitul înglobează în sine toate contrariile ; el le îmbrățișează în unitate și armonie..."

Aici este evidentă influența binefăcătoare a tezelor filozofiei progresiste asupra gîndirii din domeniul teoriei muzicale.

În perfectă concordanță cu estetica umanismului, Zarlino, în definițiile pe care le dă contrapunctului, subliniază importanța „raportului determinat" și a „diferitelor voci făcute să concorde între ele".

XI

Ar fi eronat să devem în Zarlino numai un teoretician al polifoniei stilului sever. Originalitatea concepțiilor lui constă tocmai în aceea că,

* Deoarece — spune Zarlino — „și în poezie, și în pictură, aceeași poveste poate fi redată prin diferite mijloace".

după ce fundamentează teoretic practica creatoare a stilului sever, bazîndu-se pe cele mai bune lucrări aparținînd acestui stil, dînsul nu se oprește aici, ci merge mai departe, căutînd o fundamentare teoretică a facturii omofonico-armonice *noi*, progresiste.

Această dialectică a dezvoltării elementului armonic, îmbogățit pe baza cuceririlor polifoniei în domeniul relațiilor modale funcționale, scoate în evidență caracterul contradictoriu al principiilor de teorie muzicală ale lui Zarlino.

Într-adevăr, Zarlino încearcă să găsească baza acustică naturală pentru acordul de trei sunete în seria sunetelor armonice și schițează principiul răsturnării intervalelor, toate acestea fiind pași înainte spre fixarea gîndirii armonice.

În capitolul al 31-lea din cartea a treia a „Regulilor armonice" ale lui Zarlino, citim : „Varietatea armoniei nu consistă numai în varietatea consonanțelor... ci și în varietatea armoniei, decurgînd din poziția coardei care formează terța („*la varietà dell'Harmonia... non consiste solamente nella varietà delle consonanze che si fa tra due parti, ma nella varietà anco dell'Harmonie la quale consiste nella positione della chorda che fa la terza...*") *

Astfel, ne putem da seama de esența învățăturii lui Zarlino despre problemele armoniei, și anume recunoașterea caracterului major al armoniei.

Zarlino își dă seama că „este natura armoniei să aibă intervale mari jos și, din contra, intervale mai mici sus" ; el subliniază rolul special al acordurilor construite din primă, terță și cvintă.

Zarlino îi recunoaște în mod just terței marî, alături de cvintă, un rol deosebit de important în formarea acordului de trei sunete ; în capitolul al 10-lea din partea a treia a „Regulilor" sale, el cîntă pur și simplu un imn de slavă acordurilor de acest fel, declarînd că sînt vesele și vii acele moduri în care „se întîlnesc des consonanțe dispuse conform naturii numărului sonor, adică cvinta împărțită (trasnezza o divisa) armonic într-o terță mare și una mică, ceea ce procură urechii o mare plăcere".

În capitolul al 8-lea din partea a treia a lucrării sale, Zarlino dă o fundamentare indirectă a facturii verticale, armonice, orientîndu-se după seria sunetelor armonice. El declară că intervalele „de proporții mai simple" (adică situate în partea de jos a seriei naturale) sînt — cu excepția octavei — mai pline (*più piene*) și, „conform naturii lor, iubesc registrul grav" ; din contra, intervalele de proporții mai complexe sînt „mai vagi (*più vaghe*) și locul lor natural este sus".

În capitolul al 60-lea din partea a treia, Zarlino aproape anticipă teoria răsturnării a lui Rameau. El susține că sună bine cvarta cu terța mare sus sau cu terța mică jos, iar nu invers. Aceasta este de la sine înțeles — continuă dînsul — „dacă ne gîndim cît de absurd ar arăta o clădire care ar avea acoperișul în locul temeliei..."

---

* Acest pasaj este citat de Riemann în lucrarea sa *Geschichte der Musiktheorie ;* vrînd să fundamenteze cu orice preț „teoria" sa dualistă eronată a major-minorului, el nu ezită să denatureze cuvintele lui Zarlino.

Este extrem de important și faptul că Zarlino opune acordul minor de trei sunete celui major și bazează modul major pe divizarea armonică a coardei :

1 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6

iar pe cel minor pe divizarea aritmetică :

1 2 3 4 5 6.[81]

El tălmăcește, corespunzător, înțelesul și valoarea expresivă a acestor moduri într-un plan apropiat de cel din zilele noastre : „... cînd se pune la bază terța mare, armonia devine veselă, iar cînd se pune terța mică, armonia devine tristă" („... *quando si pone la Terza maggiore nella parte grave l'Harmonia si fa allegra et quando si pone nell'acuto si fa mesta*").

În concluzie, Zarlino, recunoscînd formal existența terței mici în raportul 4 la 5, a fost cel dintîi care a deschis calea armoniei contemporane.

Importanța realizărilor lui Zarlino în acest domeniu este indiscutabilă : el a afirmat „hegemonia majorului" ca bază acustică modală, a intuit seria sunetelor armonice naturale și a anticipat teoria răsturnării.

Așadar, meritul lui istoric constă în faptul că, însumînd realizările polifoniei stilului sever, el a mers mai departe, deschizînd drumul către o nouă etapă progresistă a gîndirii armonice.

Pe de altă parte, limitarea lui constă în faptul că dînsul a rămas totuși fidel formelor și genurilor muzicale vechi și nu a fost capabil să înțeleagă și să prețuiască inovațiile lui Galilei și ale adepților acestuia — reprezentanți ai unei noi etape a culturii muzicale, etapă în care a luat ființă opera și oratoriul — genuri noi, în fața cărora s-au deschis larg porțile viitorului.

Prin urmare, și în învățătura despre legile muzicale propriu-zise Zarlino a vădit aceleași contradicții ce caracterizează și concepțiile lui generale din domeniul esteticii și al filozofiei.

Este foarte interesant să trasăm acum o paralelă între concepțiile lui Zarlino și ale lui Vincenzo Galilei în domeniul esteticii generale și al esteticii muzicii și să relatăm polemica ce a avut loc între dînșii, căci acești doi teoreticieni au fost cei mai de seamă reprezentanți ai unor tendințe profund diferite care s-au vădit în dezvoltarea culturii muzicale a Renașterii înalte.

XII

Activitatea lui Galilei, ca și cea a lui Zarlino, a fost legată de centrele înaintate ale culturii muzicale italiene. Zarlino a lucrat la Veneția, iar Galilei la Florența (dar și la Veneția și Roma). Ambii nu numai că au studiat moștenirea antichității, dar au încercat să reînvie multe principii de estetică muzicală și multe genuri muzical-poetice ale antichității.

Amîndoi erau convinși — ca și orice alt umanist italian — că în evul mediu cultura a suferit o decadență totală, în timp ce în vremea lor arta a renăscut și a ajuns la o mare înflorire. Opiniile lui Zarlino în această direcție au fost expuse de noi mai sus. Concepția istorică a lui Galilei a fost definită de el însuși în prefața la lucrarea sa *Dialogo della musica an-*

tica e della moderna, în următoarele cuvinte : „... cînd Italia a suferit, timp îndelungat, de pe urma marilor invazii barbare, s-a stins lumina ştiinţei şi toţi oamenii s-au cufundat în greaua letargie a ignoranţei ; ei vegetau, fără a se simţi atraşi de cunoaştere, iar de muzică aveau tot atît habar ca de Indiile vestice. Ei au trăit în această orbire pînă ce mai întîi Gaffurio, apoi Glarean şi, în sfîrşit, Zarlino (care au fost cu adevărat cei mai înţelepţi în acest domeniu în vremea nouă) au început să cerceteze ce a fost ea [muzica] pe vremuri şi s-o scoată din acea împărăţie a întunericului în care a căzut ea un timp atît de îndelungat..."

Atît Zarlino, cît şi Galilei, sprijinindu-se pe gînditorii antichităţii, au subliniat necesitatea unei reînvieri a înaltei semnificaţii etice a muzicii. Am văzut ce gîndea în această privinţă Zarlino. Galilei, în „Dialogul" său, e neobosit în a căuta în autorii antici citate din care reiese acţiunea miraculoasă a muzicii asupra sufletelor ascultătorilor. În ce priveşte idealizarea artei grecilor antici, dînsul nu cunoaşte limite. * Concluzia lui generală este următoarea : „Scopul muzicii este să exprime cu o cît mai mare intensitate stările sufleteşti".

Amîndoi teoreticienii recunosc marele rol al textului pe care se scrie muzica.

Trebuie să adăugăm că, după cum a fost stabilit în mod neîndoielnic, Galilei a fost elev al lui Zarlino şi, în lucrările sale, el se exprimă despre acesta din urmă într-un mod foarte măgulitor. Galilei scrie : „Acestui om, care este un exemplu de bune moravuri... şi un foarte mare savant, oamenii îi datorează o recunoştinţă infinită, pentru minunatele şi extrem de valoroasele sale lucrări din domeniul muzicii ; din aceste lucrări, noi am aflat o mulţime de lucruri şi fără ele nenumăraţi oameni ar continua să bîjbîie în întuneric".

Atunci, care a fost esenţa polemicii dintre Zarlino şi Vincenzo Galilei ? Vom trece peste cauzele strict personale, studiate în detaliu de cercetătorii italieni, şi ne vom concentra atenţia asupra chestiunilor de principiu care au stat la baza controversei lor.

XIII

De obicei, atunci cînd se face o caracterizare a poziţiilor lui Galilei din domeniul esteticii muzicale, se pune accentul pe faptul că el a supus criticii polifonia şi a năzuit să reînvie stilul monodic în spiritul melopeii vechilor greci.

Într-adevăr, critica polifoniei ocupă un loc important în tratatele lui Galilei. Sistematizînd tot ce spune el în această privinţă, vedem că dînsul se ridică împotriva îngrămădirii unui număr prea mare de partide, împotriva neuniformităţii mişcării melodice a acestora, împotriva prea marii

* „Sînt uluitoare efectele pe care le producea muzica antică, — scrie Galilei ; — ea îi făcea blînzi pe cei mînioşi, laşilor le insufla curaj, calma sufletele exaltate, ascuţea minţile, umplea sufletele de o înflăcărare divină, făcea să înceteze conflictele dintre popoare, îi determina pe oameni să deprindă bunele moravuri, reda auzul surzilor şi raţiunea nebunilor, alunga ciuma, sădea în suflete tristeţea, bucuria sau veselia, făcea pe oameni virtuoşi sau desfrînaţi, gonea duhurile rele, vindeca muşcătura şerpilor, îi calma pe cei cuprinşi de furie şi pe beţivi, gonea melancolia produsă de grijile şi preocupările dureroase... fără a mai vorbi de alte mari minuni ale ei, a căror relatare umple numeroase cărţi demne de toată crezarea".

distanțe dintre vocile extreme, împotriva abuzului de consonanțe imperfecte și de disonanțe. Însă principalul repros pe care îl face Galilei muzicii de factură polifonică este că ea pune în umbră înțelesul textului, datorită repetării neîncetate a diferitelor cuvinte la fiecare voce.

Galilei remarcă în mod caustic : „... în timp ce o voce cîntă începutul cuvintelor — în proză sau în versuri — o alta se află nu numai la mijlocul sau la sfîrșitul aceluiași vers sau propoziție, dar chiar la începutul, la mijlocul sau, poate, la sfîrșitul versului următor. Totodată, fiecare vers este rostit de cîte patru sau cinci ori, împotriva oricărei logici ; ba chiar silabele unuia și aceluiași cuvînt, rostite de mai multe ori, se află, una în cer, alta pe pămînt, iar dacă ele sînt în număr mai mare, vreuna din ele mai nimerește și în iad".

„Și toate acestea, — adaugă Galilei, — sînt, după părerea multora, foarte bune pentru redarea înțelesului cuvintelor și al vocilor. Se mai întîmplă foarte des ca o singură silabă să fie adeseori lungită pe o mulțime de note diferite, imitînd cîteodată ciripitul păsărilor, iar alteori urletul cîinilor. Nu este nevoie să demonstrăm cîte imperfecțiuni decurg de aici și cum expresia sentimentelor își pierde mult din capacitatea de a fi transmisă în mod natural, nedenaturat, celui care ascultă".

Iată un exemplu al felului cum raționează Galilei. Și dînsul nu era singurul care gîndea astfel. Ofensiva împotriva polifoniei lua proporții tot mai mari. Un oarecare Pietro della Valle, în tratatul său „Discorso della musica dell'età nostra..." (1640), scrie că acele lucrări polifonice în care textul nu se aude și în care muzica nu corespunde conținutului textului pot fi asemuite cu „niște trupuri frumoase, dar neînsufletite ; dacă ele nu aduc cu niște stîrvuri urît mirositoare, ele seamănă în orice caz cu niște manechine zugrăvite, însă nu cu niște oameni vii". *

Galilei cere și el „să se revină la simplitatea înțeleaptă a cîntatului natural", despre care dînsul vorbește ca despre un „paradis pierdut" și pe care îl opune contrapunctului, ** considerat de dînsul un produs al decadenței artei muzicale din vremea lui.

Deși Galilei are dreptate atunci cînd protestează împotriva abuzului de complicații polifonice, care distrug unitatea muzicii și a textului, totuși el subevaluează resursele progresiste ale muzicii polifonice.

XIV

Însă polemica dintre Galilei și Zarlino are rădăcini mai adînci. Galilei a fost un pionier și un reprezentant al *unei noi metode* de redare, de către vocea umană, a „conținutului interior al lucrării executate". Galilei militа pentru un nou tip de rostire a textului intonat și pentru un nou raport între melodie și cuvîntul pronunțat — în ce privește înțelesul și semnificația.

* *„...che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinti ma non di uomini vivi".*

** Și la Zarlino, împotriva căruia Galilei și-a îndreptat ardoarea polemică, pot fi găsite obiecțiuni contra „excesele" și a incongruităților facturii polifonice pretențioase și o atitudine pozitivă față de monodie. Astfel, în prima ediție (din 1558) a „Orînduielilor armoniei" ale lui Zarlino citim următoarele : „În antichitate, muzica putea produce o impresie atît de puternică numai pentru că ea era executată astfel

În această ordine de idei, este semnificativă atitudinea lui Galilei față de tradiția reflectării în muzică a diferitelor cuvinte din text, în conformitate cu principiile promovate de *Musica reservata*.

Galilei se ridică hotărît împotriva procedeelor pur exterioare ale muzicii imitative în practica muzicală și nu cruță nici pe maeștrii de frunte, ca Palestrina și cei mai renumiți madrigaliști din secolul XVI. Se știe că Zarlino justifica și sprijinea întrebuințarea acestor procedee.

Galilei critică procedeele de acest fel în următoarele cuvinte :

„Prin urmare, compozitorii noștri afirmă cu profundă convingere că dînșii au exprimat cum trebuie stările sufletești și au redat bine cuvintele, dacă de fiecare dată cînd ei pun pe muzică un sonet, o cantonă, o romanță, un madrigal etc., în care se întîlnește un vers ce seamănă, să zicem, cu primul vers dintr-un sonet de Petrarca: „Inimă crudă și aspră și dorință copleșitoare", — dînșii îngrămădesc o mulțime de intervale disonante între voci : septime, cvarte, secunde și sexte mari, oferindu-le ascultătorilor, cu ajutorul acestor mijloace, impresia unor sunete stridente, aspre și neplăcute. Alte ori, ei spun că redau bine cuvintele, dacă unele din aceste cuvinte, care vorbesc despre fugă sau zbor, sînt rostite în chipul cel mai rapid și mai dezordonat cu putință, iar dacă este vorba de o dispariție, un leșin sau un deces, dînșii întrerup brusc cîntatul, cu o asemenea brutalitate, încît, în loc de a produce vreunul din sentimentele scontate, ei nu reușesc să stîrnească în rîndurile ascultătorilor decît ilaritatea, iar uneori chiar indignarea, căci oamenii cred că sînt luați în bătaie de joc".

„Apoi, dacă se întîlnesc cuvintele „unul", „amîndoi", „laolaltă", atunci cîntă o singură voce sau două ori toate împreună, cum nu se poate mai inteligent. Alții, punînd pe muzică următorul vers dintr-o sestină de Petrarca : „Și Laura va merge la vînătoare cu un taur șchiop", folosesc note accentuate, legato-uri și sincope, încît iese ceva ca niște sughițuri de plîns ; iar dacă pe mîna lor nimeresc cumva niște cuvinte despre răpăitul tobelor sau sunetele goarnei, dînșii caută să redea în cînt sunetul acestor instrumente, fără să le pese că vorbele astfel executate sună foarte ciudat și neobișnuit. Cînd se întîlnesc cuvinte care vorbesc despre diferite culori, de exemplu despre un păr brun sau blond sau despre alteeva similar, dînșii le pun pe note negre sau albe, pentru a-și exprima gîndul

---

cum a fost descris mai sus și nu așa cum este ea executată acum, adică cu o mulțime de partide și cu un așa mare număr de cîntăreți și de instrumente, că nu se poate înțelege nimic, afară de un zgomot confuz de voci și instrumente și un cîntat fără nici o noimă, cu declamarea dezordonată a textului, în locul căruia se aude un fel de bîzîit neinteligibil. Iată pentru ce muzica executată în acest fel nu ne produce nici o impresie despre care să merite să vorbim. Însă atunci cînd muzica este executată rațional, simplu, astfel încît ea să se apropie de metodele de execuție ale anticilor, și anume, se cîntă cu acompaniament de liră, lăută sau alt instrument similar diferite lucrări care conțin elemente comice sau tragice, sau alte piese muzicale, cu o curgere liniștită a narațiunii — atunci muzica își recapătă capacitatea de a impresiona... și este absolut adevărat că, de obicei, muzica ne încîntă mai mult atunci cînd ea este simplă, iar nu artificială și împărțită în numeroase partide. E lesne de înțeles că, din această pricină, ascultăm cu mai multă plăcere atunci cînd, cu acompaniament de orgă, liră, lăută sau alt instrument, *cîntă o singură voce*, iar nu mai multe. Și dacă sufletul nostru este mișcat și de cîntatul simultan al mai multor voci, acest lucru se întîmplă incontestabil în acele secțiuni unde cîntăreții pronunță cuvintele toți deodată, iar nu pe rînd, ca în lucrările susnumite, unde cuvintele se fragmentează, din cauză că ele trec prin extrem de multe bariere".

Argumentele lui Galilei sînt mai convingătoare. În această direcție, opinia lui este mai unitară, mai consecventă și mai progresistă în comparație cu a lui Zarlino.

în mod ingenios și fantezist — ca și cînd ar vrea să silească simțul auzului să perceapă forma și lumina, adică lucruri de domeniul văzului și al pipăitului... Se mai întîmplă să se întîlnească, de exemplu, un vers care spune: „M-am coborît în infern, în împărăția lui Pluto"; cu această ocazie, ei silesc unele partide ale cantilenei să coboare atît de jos, încît pare că respectivul cîntăreț vrea să sperie copiii cu vaietele sale. Din contra, acolo unde se spune: „El se avîntă spre stele", vocile se cațără așa de sus, cum n-ar reuși nici cineva care zbiară de o durere puternică, internă sau externă. Iar dacă se întîlnesc uneori cuvinte ca „plîns", „rîs", „strigăt", „vaiet" sau expresiile: „grele cătușe", „munți înalți", „stînci abrupte", „crudă femeie"... dînșii, în dorința de a-și satisface îndrăznețele și vanele intenții, folosesc pauze și tot felul de procedee bizare, neobișnuite, care amintesc cine știe ce vorbire barbară de pe meleaguri depărtate".

În locul unui asemenea raport artificial, forțat, dintre muzică și text, Galilei cere să fie dezvăluit „sufletul" textului poetic, înțelesul interior al acestuia, și să se sintetizeze toate ideile și imaginile din text într-un tot unitar și indisolubil: „fără această sinteză, nu poate exista o operă de artă autentică". În tratatul său „Despre practica contemporană a contrapunctului și despre utilizarea consonanțelor", Galilei formulează în rezumat aceeași idee: „În zilele noastre, prin imitarea cuvintelor în cînt se înțelege nu redarea *ideilor* exprimate de acele cuvinte — așa cum se obișnuia în muzica antichității — ci imitarea sunetelor fiecărui cuvînt *luat în parte*" (subliniat de mine. — R. G.).

Vedem așadar că, în ce privește înțelegerea raportului estetic dintre muzică și text, Galilei se situează mult mai sus nu numai decît madrigaliștii din acea vreme, ci chiar de propriii săi adepți, grupați în camerata florentină.

Militînd pentru o artă muzicală veridică și bogată în idei, Galilei le cere compozitorilor să găsească intonații, ritmuri și alte mijloace de expresie, care să zugrăvească pe eroii poemului în diferite stări emoționale, ținînd totodată cont de toate însușirile acestor eroi, precum și de situația lor socială.

Acest deziderat estetic — nou pentru acea vreme — al creării unor figuri muzical-dramatice individualizate, se conformează, pe de o parte, tradițiilor Renașterii, iar pe de altă parte, este legat de evocarea poeților-muzicanți ai antichității eline, care, după cum scrie Galilei, „punînd pe muzică orice poem... studiau mai întîi, în modul cel mai amănunțit, situația socială a fiecărui personaj, vîrsta și sexul său, cu cine vorbește dînsul și ce vrea să exprime prin cuvintele sale. Gîndurile personajelor, înveșmîntate mai întîi de poet în cuvinte potrivite pentru respectiva situație, erau apoi exprimate de muzicant pe acel ton, cu acele accente și gesturi, cu acea cantitate și calitate a sunetelor și cu acel ritm, care erau cele mai indicate pentru personajul dat și pentru situația dată".

Pentru aceasta, Galilei îi sfătuiește cu curaj pe muzicienii din vremea sa „să meargă să vadă tragedii sau comedii jucate de actorii de bîlci; să urmărească atent în ce fel, cu ce voce din punctul de vedere al înălțimii sau al intensității sunetului, cu ce accente sau gesturi, cu ce iuțeală sau încetineală a rostirii discută între ei doi nobili; să remarce apoi ce diferențe survin în toate acestea atunci cînd un nobil se adresează servitorului său sau cînd ambii actori joacă roluri de servitori; să observe ce se întîmplă cînd un monarh stă de vorbă cu un supus sau cu un vasal sau cu

un petiționar în cursul unei audiențe; cum vorbește un om mîniat sau emoționat; cum vorbesc o femeie măritată, o fată, un tînăr simplu, o curtezană vicleană; cum un îndrăgostit, conversînd cu iubita sa, caută să-i cîștige bunăvoința; cum se comportă cineva care se tînguie sau cineva care țipă; care este atitudinea unui om timid sau a unuia plin de veselie..."

O asemenea formulare a problemei îi era încă străină lui Zarlino și multora dintre contemporanii mai importanți ai lui Galilei. Abia la Monteverdi, spre sfîrșitul drumului lui creator, în opera *Încoronarea Poppeei*, adică după mai mult de o jumătate de secol, va fi îndeplinit în mod genial acest extrem de important deziderat al lui Galilei în legătură cu caracteristica muzicală a poziției sociale a personajelor de operă (de exemplu, intonațiile dădacei, ale soldaților, ale pajului care conversează cu slujnica, spre deosebire de caracterul intonațiilor Poppeei). Urmînd, de fapt, principiile lui Galilei, Monteverdi arată, cu o mare forță, cum în persoana eroului se îmbină trăsături contradictorii (astfel, Nero este înfățișat de Monteverdi cînd ca un tiran crud și încăpățînat, cînd ca un îndrăgostit duios).

Galilei insistă de asemenea ca acei compozitori care doresc „să realizeze o unitate ideală între muzică și cuvînt, să observe cu atenție ce este muzical în declamația actorilor dramatici, adică să studieze sunetele, elementul ritmic și frazarea declamației în diferite momente ale acțiunii, în conformitate cu caracterul, cu poziția socială și cu situația psihologică a fiecărui personaj".

Atît atenția profundă acordată de Galilei creației populare, cît și interesul lui față de procedeele declamației oratorice și dramatice a actorilor, nu sînt decît naturale, date fiind considerabilele prefaceri din domeniul intonării, care au avut loc în perioada apariției genului operei.

Nu trebuie să ne mire faptul că tocmai aceste principii novatoare au întîmpinat obiecțiuni categorice din partea lui Zarlino, care îl atacă pe Galilei în următoarele cuvinte pline de ironie:

„O, cuvîntare glorioasă, cu adevărat demnă de un om atît de mare cum se crede dînsul [Galilei]! Din ea se vede clar că dînsul dorește într-adevăr să-i procure muzicii glorie și respect, atunci cînd îi sfătuiește pe compozitori să meargă să asculte, în comedii și tragedii, pe actorii de bîlci și să se transforme cu totul în comedianți sau saltimbanci, pentru a fi în stare să imite pe oricine. Dar ce au toate acestea comun cu cei care joacă tragedii sau comedii?..."

Aici se manifestă aristocratismul lui Zarlino, disprețul lui trufaș față de masele populare și față de creația artistică a acestora, care constituie baza profundă a oricărei arte autentice. Aici se vădește deplin mentalitatea mărginită a călugărului erudit Zarlino, în contrast cu novatorul progresist Galilei, care cere muzicienilor să se orienteze după arta păturilor largi democratice.

În concluzie, Galilei este reprezentantul unui stadiu mai înalt, mai progresist al artei Renașterii; în acest stadiu, genurile care se aflau în centrul atenției lui Zarlino și care îi păreau acestuia ideale, erau deja depășite.

În pregătirea operei ca gen muzical-dramatic sintetic principal al *vremii noi*, gen care ocupă un loc dominant în practica muzicală pînă în

zilele noastre, concepțiile de estetică muzicală ale lui Galilei, legate de însăși bazele ideologice ale Renașterii, au jucat un rol din cele mai importante.

XV

Însă, cel puțin dintr-un punct de vedere, învățătura lui Galilei era incompletă : promovînd principiul monodiei, dînd ca exemplu intonațiile comedianților și ale actorilor dramatici de bîlci, Galilei lasă în suspensie problema care sînt principiile logicii muzicale propriu-zise și care este esența procesului dezvoltării muzicale, spre deosebire de acel principiu al dezvoltării care este specific pentru poezie sau pentru arta dramatică. Relațiile armonice funcționale, al căror rol capătă o importanță deosebită tocmai în factura monodică, nu au atras atenția lui Galilei. Aceste relații au luat ființă pe baza unor legi formate în cadrul facturii acordico-polifonice, și aici Zarlino a fost cel care a jucat rolul cel mai important.

Zarlino, în polemica sa dusă împotriva lui Galilei, caută să sublinieze tocmai aceste însușiri intrinseci ale muzicii. „Imitarea [artei comedianților sau a actorilor de tragedie] este mai curînd de resortul oratorului, decît de al muzicianului, — îi obiectează Zarlino lui Galilei. „Dacă cîntărețul ar utiliza asemenea procedee, — continuă Zarlino, — el ar putea fi mai curînd numit comediant sau saltimbanc, decît cîntăreț". Aceasta, deoarece „metodele folosite de muzician se deosebesc considerabil de cele aplicate de poet. Înțelesul vorbirii *este exprimat într-un fel de poet și de orator și într-un alt fel de muzician, și anume cu ajutorul armoniei*". Într-un alt pasaj, Zarlino cere ca în lucrarea muzicală să existe o „proporție" specială, corespunzînd facturii muzicale respective. *

Suferind, ca gînditor, de limitările timpului său, Zarlino nu și-a putut da seama că fiecare gen muzical nou, fiecare nou tip de gîndire muzicală aduce în ființă noi legi muzicale și stabilește acea „proporție" care corespunde acestei noi facturi, acestui nou tip de gîndire muzicală.

De aceea, deși Zarlino are, în parte, dreptate, cînd atrage atenția lui Galilei asupra necesității de a se ține cont de specificul logicii muzicale, totuși el vrea să-l silească pe Galilei să se întoarcă înapoi, atunci cînd caută să impună noii facturi monodice legile cristalizate în condițiile facturii acordico-polifonice a stilului sever.

Monodia a preluat de la polifonie — afară de bogăția dezvoltării melodice — și un alt element prețios, și anume, principiul legăturii funcționale armonice dintre sunete ; însuși Zarlino l-a citat, ca pe un principiu secundar, în analiza muzicii de factură polifonică. Dar și acest principiu, pus la baza muzicii vocale de către reprezentanții stilului monodic *(Stile rappresentativo)*, a trebuit să fie supus unei restructurări fundamentale, pentru a putea îndeplini cu succes noua sa funcție de sprijin armonic în dezvoltarea melodiei de tip nou.

---

* Polemizînd cu cromatiștii, care socoteau necesar ca „la rostirea cuvintelor, să fie imitată vorbirea obișnuită, așa cum fac oratorii", Zarlino le opunea obiecțiunea că o asemenea imitare implică în realitate un mare dezavantaj, căci *„un lucru este vorbirea de toate zilele* și cu totul altceva este *vorbirea muzicală sau vocală"*.

Prin urmare, cu toate că atît Galilei cît şi Zarlino se sprijină, în afirmarea principiilor lor, pe teoria şi practica muzicală a vechilor greci ; cu toate că ei formulează teze asemănătoare (de exemplu, cea a acţiunii etice a muzicii etc.) — totuşi concepţiile de estetică muzicală ale lui Galilei marchează o altă etapă, mai avansată, în evoluţia artei muzicale.

Acum, după trecerea mai multor secole, istoria muzicii, precum şi practica muzicală în evoluţia ei ulterioară — cel mai bun criteriu al valabilităţii ipotezelor şi a teoriilor de tot felul — a arătat că, dacă Zarlino nu a fost numai un teoretician al polifoniei scriiturii severe, ci şi un teoretician care a netezit drumul muzicii de factură armonică (mai exact, omofonico-armonică), totuşi adevăratul „părinte" al acestei facturi muzicale a fost Galilei.

Aceasta este cauza pentru care Galilei, în argumentarea sa, citează mereu ca exemplu cînd vorbirea oratorului, cînd pe cea a comediantului popular, şi-l îndeamnă pe compozitor „să observe cu atenţie cu ce voce vorbesc între dînşii reprezentanţii diferitelor straturi sociale" ; de aceea îl sfătuieşte dînsul pe compozitor să urmărească cu cea mai mare atenţie *„ce este muzical în declamaţia actorilor dramatici"*. Tocmai acesta este acel *tip nou de intonare* care era de neconceput în condiţiile polifoniei, fie cît de expresive, a stilului sever — nici chiar dacă era vorba de stilul novator al madrigalelor lui Adriaen Willaert şi ale continuatorilor acestuia. De aceea Galilei nu numai critică neconcordanţele de tot felul în ce priveşte raportul dintre muzică şi text, la maeştrii franco-flamanzi, dar se ridică şi împotriva „muzicii imitative", pe care o numeşte *„o pictură muzicală cu un caracter pur exterior"* (subliniat de mine. — R. G.).

Astfel a luat fiinţă acea manieră a intonării, pe care Peri, în prefaţa la opera sa *Euridice*, o numeşte sugestiv „cînt care vorbeşte" *(canto che parla)*. Ea a constituit premisa viitorului recitativ de operă, adică a „vorbirii cu intonaţii de cînt, a vorbirii cu intervale precise, posedînd un colorit emoţional, vorbire generală în strînsă legătură cu arta şi posedînd intonaţii pregnante, în înţelesul capacităţii discursului de a captiva atenţia ascultătorilor, asemenea artei oratorice" (Asafiev). * [82]

Însă Galilei a spus abia primul cuvînt, a făcut numai cel dintîi pas, a pregătit doar premisele pentru primul factor — să-i zicem aşa — al formării genului operei, şi anume, pentru recitativ. Importanţa unui alt element la fel de necesar — bel canto-ul, „adică transformarea vocalelor şi a consoanelor, a asonanţelor şi a aliteraţiilor vorbirii umane în *melodie*... în cîntul care ne mişcă prin căldura sa sufletească" — a fost înţeleasă deplin numai de experimentatul cîntăreţ şi pedagog vocal care a fost Caccini. Acesta a formulat trei condiţii, indispensabile pentru cel care doreşte, cum spune dînsul, să pătrundă secretul „cîntatului solistic expresiv" : expresivitatea *(Affetto)*, varietatea acesteia *(la varietà di quello)*, virtuozitatea, libertatea, care fac cîntul să sune „plăcut, neforţat

* Academicianul Asafiev socoate că arta Renaşterii, care a proclamat dreptul omului de a da glas propriilor sale sentimente, descătuşate de jugul ascetismului, „a adus în viaţă şi cîntul nou, în care sunetul vocalizat a devenit expresia bogăţiei emoţionale a inimii umane". [83]

şi cantabil" *(piacevole, licenzioso e arioso)* şi să-şi atingă scopul special, adică să procure o delectare estetică.

★

Pe baza materialului expus în acest capitol, ne-am putut convinge că, după cum în Italia secolelor XV—XVI, în creaţia unor maeştri ca Palestrina, Luca Marenzio, Gesualdo, cei doi Gabrieli, s-au vădit cu putere diferitele trăsături extrem de contradictorii, care se ciocneau între ele în arta muzicală a Renaşterii — la fel, tot în Italia, ţara clasică a Renaşterii, au apărut şi cei mai tipici esteticieni şi teoreticieni muzicali ai Renaşterii, în frunte cu Zarlino şi cu Vincenzo Galilei.

Ca şi reprezentanţii Renaşterii înalte italiene din cele mai diferite domenii ale artei, esteticienii şi teoreticienii muzicali italieni au sintetizat şi au însumat realizările creatoare ale ţării lor şi ale epocii lor. Şi, la fel ca şi marile tratate de estetică ale lui Leonardo da Vinci şi Alberti, concepţiile estetice ale teoreticienilor muzicali italieni nu sînt lipsite de contradicţii, ce reflectă caracterul contradictoriu al întregii mişcări umaniste, care ducea o luptă dureroasă pentru a lepăda cătuşele scolasticii medievale, ale misticismului şi alegorismului medieval, şi care nu s-a dovedit capabilă să se debaraseze cu totul de ele.

CULTURA MUZICALĂ A FRANȚEI ÎN SECOLELE XV — XVI

INTRODUCERE

I

Aportul poporului francez în dezvoltarea culturii muzicale este extrem de însemnat : este suficient să ne amintim de nume ca Berlioz şi Bizet sau să ne gîndim la marea importanţă a cîntecelor şi dansurilor populare franceze, precum şi a unei muzici cu totul noi, necunoscute pînă atunci : muzica din vremea revoluţiei burgheze din anii 1789—1794, destinată să fie executată în pieţe, în spaţiile largi, deschise — muzica serbărilor de mase, cîntecele revoluţionare, în fruntea cărora se situează *Marsilieza*. Afară de aceasta, nu trebuie uitat rolul pozitiv, jucat de opera franceză înaintată, de-a lungul întregii sale istorii.

De aceea, prezintă un interes deosebit să punem în lumină premisele formării culturii muzicale franceze naţionale — domeniu care nu a fost aproape de loc studiat în lucrările de istoria muzicii universale (nefăcînd excepţie — oricît ar părea de paradoxal — nici literatura muzicologică franceză) şi să ne oprim asupra uneia din etapele cele mai importante — cristalizarea culturii naţionale franceze. Această etapă coincide cu perioada Renaşterii franceze şi a Reformei, perioadă ce a avut o mare importanţă pentru Franţa, ca şi pentru majoritatea ţărilor europene ; ea coincide cu instaurarea în Franţa a relaţiilor burgheze şi cu consolidarea progresivă a statului francez în condiţiile absolutismului.

Nu trebuie să ne închipuim că închegarea culturii franceze a avut loc dintr-o dată, fără o pregătire îndelungată. Acest proces a început cu mult înaintea secolului XVI şi a dus la numeroase realizări importante în domeniul ştiinţei şi al artei, realizări ce purtau în germene trăsăturile viitoarei culturi naţionale a Franţei. Formarea acestei culturi a fost legată în primul rînd de dezvoltarea în Franţa a relaţiilor burgheze, de crearea unui stat centralizat şi de unificarea politică a ţării, ce s-a încheiat la sfîrşitul secolului XV.

Pe această bază, în condiţiile întăririi capitalismului, ale renaşterii oraşelor distruse în cea mai mare parte în timpul războiului de o sută

de ani, și ale dezvoltării culturii orășenești, s-a format — în focul unei lupte îndîrjite împotriva concepțiilor feudale — ideologia Renașterii, printre manifestările căreia a fost și umanismul.

II

Încă în secolul XIV, pe vremea așa-numitei *Ars nova,* în creația lui Philippe de Vitry și a lui Guillaume de Machault se remarcă trăsături pronunțate ale muzicii Renașterii.

Însă dezvoltarea tendințelor Renașterii și formarea culturii naționale, procese care s-au desfășurat atît de intens în cultura pariziană a secolului XIV, s-au încetinit considerabil în secolul următor, al XV-lea, din cauza unei noi ofensive a tradițiilor scolastice medievale. Aceste tradiții au prins forțe noi în condițiile războiului de o sută de ani, cînd feudalii au redevenit pentru un timp stăpîni pe situație. Curțile feudale mai mari au redobîndit o influență considerabilă, fapt care a dus la o dominație temporară a concepțiilor și a gusturilor feudale aristocratice.

Într-adevăr, după moartea lui Machault (anul 1377) în muzică se situează pe primele locuri cîțiva maeștri parizieni de mică importanță, pe care istoria i-a dat curînd uitării — ca Tapissier, Carmen, Cesaris. O perioadă analoagă de stagnare se remarcă și în domeniul literaturii franceze. Dovezile sînt numeroase : în literatură se bucură de succes mediocrități flagrante, ca Chartier, de care astăzi nu-și mai amintește nimeni, dar care timp de aproape o sută de ani a fost socotit în Franța o autoritate indiscutabilă în materie de poezie, figurînd în această calitate în toate tratatele poetice pînă la Clément Marot. La fel de mare a fost succesul unuia dintre ultimii reprezentanți ai curentului „pedantesc", și anume Guillaume Crétin, ale cărui lucrări poetice erau supraîncărcate de alegorii și de rime pretențioase, fapt care nu l-a împiedicat să se bucure de o faimă imensă. Contemporanii îl situau mai presus de Homer, Virgiliu și Dante și însuși Clément Marot l-a numit „souverain poète français" ; abia Rabelais a reușit, cu ajutorul unei satire virulente, să-l dea jos de pe piedestalul său. Un alt fenomen semnificativ a fost și ignorarea „revoltatului" François Villon — vestitul autor al *Baladei spînzuraților,* îndrăznețul demascator al tarelor societății din vremea sa, poetul a cărui creație a fost expresia tipică a crizei ideologiei medievale și a descompunerii vechilor convingeri și a vechii morale ; poezia lui Villon, țesută din contradicții, a marcat amurgul evului mediu și instaurarea Renașterii în literatura franceză.

Un efect al stagnării culturii a fost și faptul că în domeniul muzicii continuau să ocupe un loc dominant genurile promovate de Machault, de adepții și de precursorii acestuia ; aceste genuri, în frunte cu balada, constituiseră cîndva o înnoire, însă acum reprezentau o stare pe loc. Acum, balada devine genul „la modă", cel mai răspîndit și mai cultivat, * însă ea își pierde expresivitatea și profunzimea conținutului, punînd accentul pe elementele formale, pur exterioare, și pe subtilitățile retorice. În poezie, un reprezentant caracteristic al acestei tendințe a fost Deschamps, disci-

* Este caracteristic faptul că Deschamps a publicat o culegere de 100 de balade și că, în cursul vieții sale, el a scris un număr imens de lucrări aparținînd acestui gen.

polul lui Machault. Trebuie semnalat şi rolul dominant pe care începe să-l joace şcoala burgundă a „retoricilor" (cum îşi spuneau ei înşişi, cu mulţumire de sine), grupaţi în jurul ducilor Burgundiei, care, făcînd pe mecenaţii, puneau preţ numai pe strălucirea exterioară şi pe respectarea unei complicate etichete de curte. De aceea, nu e de mirare că şi la poeţii burgunzi aparţinînd curentului „retoric" predomină o exprimare greoaie, artificială, care contrastează puternic cu suculenţa, realismul şi conţinutul de viaţă al nuvelelor *Decameronului,* a căror traducere în limba franceză a adus pentru un timp un suflu înnoitor în şcoala poetică burgundă.

De aceea, nu trebuie să ne mire că aici cuvîntul hotărîtor îl are genul convenţional al cronicii de curte, gen cultivat de o întreagă falangă de autori caracterizaţi printr-un stil fad şi dulceag : Froissart, Casteleyn, Molinet, Commines etc., care, cu o admiraţie prefăcută, „imortalizează" existenţa incoloră, iar uneori chiar scandaloasă, a ducilor burgunzi.

Aşadar, cronica de curte a luat locul măreţei epopei eroice, în frunte cu *Cîntecul lui Roland,* iar locul genurilor lirico-dramatice ale trubadurilor şi truverilor a fost luat de balada burgundă...

III

Astfel, pînă la începutul secolului XVI umanismul nu a marcat în Franţa realizări importante nici în domeniul ştiinţei, nici în al artei, deşi această ţară a fost printre cele dintîi în care au apărut tendinţe ale Renaşterii, cărora ar fi trebuit în mod logic să le urmeze o perioadă de intensă înflorire artistică. Este caracteristic că Franţa acelei vremi nu a luat parte la fenomenul revoluţionar din domeniul ştiinţei, legat de numele lui Copernic şi al lui Galilei. Dimpotrivă, încă în anul 1533 Sorbona adresează regelui o petiţie, în care cere interzicerea tiparului, introdus în Franţa abia în anul 1470.

Dar şi în aceşti ani de stagnare culturală, în popor se pregăteşte, pe nesimţite, terenul pentru dezvoltarea ulterioară a culturii artistice naţionale franceze. Pe fundalul general al scolasticii şi al subtilităţilor retorice apar unele semne ale acestui proces în curs de desfăşurare : de exemplu, tendinţele umaniste din creaţia lui Lemaire de Belges sau izbucnirea neaşteptată din *Testamentul* lui François Villon.

Acest proces se manifestă şi în romanul fantastic de aventuri de la sfîrşitul secolului XV (de exemplu, în romanul anonim *Jean de Paris)* sau în trăsăturile vii, realiste ale romanului moralizator, unde viaţa cavalerească era privită prin prisma concepţiilor burgheze (principalul maestru al acestui gen, Antoine de la Salle, a murit în jurul anului 1470).

În sfîrşit, se remarcă o dezvoltare considerabilă a variatelor genuri muzical-dramatice — cele mai populare din arta franceză a acelei vremi. Aici, locul „miracolelor" şi al „dramelor liturgice" este luat de mistere şi moralităţi, care se situează la hotarul dintre genurile serioase şi cele comice.

În acest domeniu, un loc deosebit de important este ocupat de diverse genuri teatrale comice, legate de constituirea, în oraşele franceze, a unor companii de actori amatori din rîndurile tineretului instruit — studenţi, scribi, notari etc.

Una dintre aceste companii, numită *Basoche,* * era alcătuită din tineri juriști ; o alta, care purta numele de „Copiii fără griji" *(Enfants sans souci),* avea în componența ei tineri de cele mai variate profesii și din diferite pături sociale.

Începe să se acorde tot mai multă atenție poeziei populare — care a fost sursa principală a creației lui Villon — precum și feluritelor farse și *soties.*

Primele notări de cîntece populare datează din anul 1454 ; multe dintre ele ni s-au păstrat în cîteva variante. Acest fapt constituie o mărturie a marii lor viabilități în tradiția orală, care totodată prelucra creator materialul cîntecelor. Spre deosebire de literatura orășenească și, mai ales, de cea „de curte", cîntecul popular din secolul XV se caracterizează prin simplitatea expresiei, printr-un realism naiv, însă profund, printr-un conținut emoțional uman și sincer. Cîntecele populare ale secolului XV erau variate în ce privește subiectele și caracterul lor (cîntece de dragoste, de pahar, de dans, satirice, bocete, cîntece ostășești etc.). În multe dintre ele, mai ales în cele legate de acțiunile militare și de campaniile armatei franceze, răzbate o puternică dragoste de patrie.

Pregătirea umanismului se desfășura în cele mai diferite domenii ale științei și ale artei, în literatura originală și tradusă — științifică, didactică, de popularizare și universitară de specialitate. Astfel, în a doua jumătate a secolului XIV Nicolas d'Auresme face primele traduceri din Aristotel în limba franceză (1370—1377) ; se traduc scrierile lui Titus Livius (1352) și lucrările de astrologie ale învățaților arabi ; trezesc mult interes cărțile tratînd despre științele naturii și descrierile de călătorii ; se bucură de succes romanele și nuvelele de tipul lui *Fierabras* și *Mélusine ;* diverse *chansons de geste* despre Godefroy de Bouillon, Guillaume d'Orange și alții sînt transpuse în proză și se transformă în așa-numitele „lecturi populare" *(Livres populaires)* — gen nou, ce se răspîndește în popor și care continuă să trăiască în masele largi pînă în zilele noastre. În sfîrșit, în anul 1485, adică destul de tîrziu, apare în limba franceză *Decameronul* lui Boccaccio, tradus — amănunt curios ! — nu după originalul *italian,* ci din limba *latină.*

Unele tendințe progresiste s-au făcut simțite, la începutul secolului XVI, și în muzica franceză legată de popor, muzică ce însoțea invariabil, de exemplu, petrecerile *basoches*-ilor, reprezentanți ai intelectualității orășenești la hotarul dintre secolele XV—XVI. Aceste spectacole aveau adesea un caracter satiric, luînd în derîdere nobilimea și clerul înalt.

Această muzică avea o mare importanță și ca artă de sine stătătoare, după cum atestă numeroasele culegeri de cîntece care s-au păstrat pînă la noi.

IV

Așa au stat lucrurile pînă în al doilea sau al treilea deceniu al secolului XVI. Abia atunci, în timpul domniei lui Francisc I, la aproximativ 100—150 de ani după dezvoltarea curentului *Ars nova,* se ridică un nou val umanist, mult mai puternic, în domeniul culturii și al artei

* *Basoche* — de la cuvîntul *basilica* — înseamnă „palatul justiției".

franceze ; în această perioadă, dezvoltarea umanismului este legată de formarea treptată a naţiunii franceze.

Spre sfîrşitul secolului XV, Franţa şi-a desăvîrşit unificarea, devenind un stat puternic şi unitar, care se întindea pe un teritoriu numai ceva mai mic decît cel actual. Franţa acelei vremi număra aproape 15 milioane de locuitori, fiind, în consecinţă, cel mai mare stat vest-european — de două ori mai mare ca Spania şi de cinci ori mai mare ca Anglia.

Ronsard, în versurile sale închinate lui Carol IX, — deşi exagerează, cu scopul de a-l flata pe monarh — are totuşi o oarecare dreptate, cînd exclamă :

Puterea-ţi pe pămînt se-ntinde-n patru zări ;
Nici un tiran n-a fost stăpîn pe-atîtea ţări !

Condiţiile social-politice din Franţa au favorizat întărirea absolutismului.

Nobilimea, al cărei rol a devenit, în secolul XVI, ceva mai puţin important, continua totuşi să deţină poziţiile cheie. O dată cu întărirea monarhiei, nobilimea şi-a pierdut vîrfurile conducătoare, formate din marii seniori feudali, şi a început să-l privească pe regele Franţei ca pe susţinătorul intereselor sale de clasă ; regele, la rîndul său, se străduia să asigure menţinerea vechilor privilegii nobiliare.

Burghezia franceză — datorită dezvoltării oraşelor şi a industriei, datorită apariţiei elementelor economiei capitaliste — s-a consolidat ca o clasă de proporţii naţionale ; bucurîndu-se de puternica protecţie regală, ea începuse de multă vreme să ia parte la conducerea statului, în calitate de „birocraţie", adică de activişti parlamentari şi de cunoscători ai ştiinţelor juridice. Totuşi, în perioada de care ne ocupăm, burghezia franceză era mult mai slabă şi mai înapoiată decît, de exemplu, cea italiană.

Burghezia franceză încă nu era suficient de puternică pentru a prelua puterea în mîinile sale. Ţărănimea, care alcătuia majoritatea covîrşitoare a populaţiei din Franţa (deoarece agricultura constituia în acea perioadă baza economiei Franţei), se afla într-o situaţie extrem de grea * şi forma o masă amorfă, neorganizată. ** Alianţa burgheziei cu ţărănimea, alianţă care, în secolul XVIII, a răsturnat în Franţa orînduirea feudală, în secolul XVI era abia în stadiul de pregătire.

Astfel, în Franţa secolului XVI condiţiile sociale încă nu erau suficient de evoluate pentru a face posibilă revoluţia burgheză ; de aceea, cu toate zguduirile sociale, certurile dinastice şi alte turburări, absolutismul nu numai că şi-a menţinut puterea, dar a continuat chiar să şi-o sporească. Într-adevăr, istoria Franţei din prima jumătate a secolului XVI — în special, pe timpul domniei lui Francisc I (1515—1547) — este istoria întăririi progresive a monarhiei absolutiste, al cărei dezvoltare şi-a atins punctul culminant sub Ludovic XIV. Imediat după ce şi-a desăvîrşit uni-

* Numeroase plăţi şi prestaţii cu caracter feudal şi nefeudal striveau sub povara lor gospodăria rurală, făcînd ca situaţia economică a ţărănimii să fie din cele mai proaste.

** „Procesul eliberării personale a ţăranilor francezi — iniţiat încă în secolul XIII — s-a desfăşurat fără întrerupere, iar spre sfîrşitul secolului XV pătura ţărănească din Franţa era formată, în cea mai mare parte, din mici proprietari de pămînt, beneficiind de libertate personală".

ficarea, monarhia franceză s-a străduit să supună Italia, țară bogată și cu o cultură înfloritoare și care, înainte de perioada marilor descoperiri geografice, fusese principalul centru comercial al Europei. De aceea, campaniile franceze în Italia s-au ținut lanț în prima jumătate a secolului XVI (1494—1559).

Acțiunea factorilor principali care au determinat avîntul Renașterii franceze, factori legați de forțele interne ale Franței, a fost accelerată prin pătrunderea în societatea franceză a elementelor culturii Renașterii italiene. Un rol de seamă a fost jucat de orașele Paris și Lyon.

Ronsard cîntă Parisul în versurile sale, cu entuziasm și admirație, fără a-i remarca aspectele negative. După cum afirmă Rabelais cel atît de ironic de obicei, însă binevoitor în această ocazie, Parisul era plin de „oameni savanți, profesori extrem de învățați, biblioteci din cele mai vaste" ; la Paris „au renăscut acum toate științele, precum și limbile elină... ebraică, chaldeeană, latină" ; aici, „orice saltimbanc, orice muzicant de stradă, care cîntă la violă, adună în jurul său mult mai multă lume, decît un bun predicator al evangheliei". [1]

În timp ce masele țărănești și păturile sărace de la oraș se zbat în mizerie și sînt complet lipsite de drepturi, marii aristocrați, regele și nobilimea își construiesc castele. palate și hoteluri *.

Regii francezi, făcînd pe mecenații, protejează pe artiștii italieni, pe care îi invită în Franța. Carol VIII a organizat, lîngă palatul său din Amboise, o mică colonie de italieni. Acest rege a chemat în Franța 22 de artiști italieni ; cu ocazia nunții sale, a dat reprezentații o trupă italiană numită „Gelosi". [2]

Ludovic XII își făcea planul ambițios de a aduce de la Milano în Franța *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci . . .

Sînt poftiți în Franța Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, arhitectul Serlio, poetul Luigi Alamanni. S-au păstrat informații în legătură cu venirea în Italia a unor instrumentiști virtuozi : Niccolò Lucca, Giovanni dello Xeno, Melchiore da Milano, Francesco da Mantova și mulți alți muzicanți. Trebuie subliniat în mod deosebit marele succes obținut de maestrul lăutei Alberto de Ripa, al cărui talent a stîrnit admirația lui Clément Marot, precum și de alți virtuozi ai acestui instrument, între care și Francesco da Milano **.

Care a fost rolul Italiei în dezvoltarea culturii muzicale franceze din epoca Renașterii ?

Datele de mai sus arată că, în perioada de care ne ocupăm, în Franța au pătruns — alături de alți reprezentanți ai artei italiene — și numeroși muzicieni italieni (mai ales interpreți virtuozi).

De aici, majoritatea istoriografilor muzicali vest-europeni (de exemplu Sandberger, Nef și Pirro) trag concluzia că Renașterea muzicală italiană ar fi exercitat asupra celei franceze o influență covîrșitoare.

Însă o analiză mai atentă infirmă această opinie.

Din contra, vom vedea mai departe că muzica populară franceză a constituit baza și forța motrice care a asigurat dezvoltarea culturii muzicale franceze în perioada Renașterii ; în muzica populară au apărut cel

* „Hotel" este întrebuințat aici în înțelesul de „locuință somptuoasă a unei persoane de vază" (N. trad.).

** Dominația virtuozilor francezi ai lăutei începe abia în secolul XVII.

mai timpuriu şi cel mai clar trăsăturile naţionale ale muzicii franceze. Există multe temeiuri pentru a vorbi despre influenţa timpurie a *chansonului* francez (faimoasa *canzone francese*) asupra culturii muzicale italiene. O mărturie a acestui fapt o constituie culegerile publicate de Petrucci, începînd din ultimii ani ai secolului XV şi pînă în anul 1504 ; aceste culegeri conţin un mare număr de *chansons* franceze.

Toate cele expuse mai sus ne permit să afirmăm că, deşi între cultura muzicală a Franţei şi aceea a Italiei au existat, în epoca Renaşterii, legături fructuoase, totuşi baza fiecăreia din aceste culturi a fost muzica populară a ţării respective.

V

Astfel, la începutul secolului XVI se remarcă o dezvoltare intensă a tendinţelor umaniste în Franţa.

Dată fiind înapoierea relativă a burgheziei franceze în perioada studiată, în comparaţie, de exemplu, cu burghezia italiană, este explicabil caracterul de compromis al ideologiei ei ; este explicabilă slaba ei participare la mişcarea umanistă din Franţa, precum şi faptul că partizanii umanismului erau recrutaţi în special din rîndurile tineretului aristocratic cu idei mai avansate. Această împrejurare a făcut ca în ideologia umanismului francez, care avea în ultimă instanţă un caracter burghez, să se infiltreze numeroase concepţii aristocratice.

În anul 1540, este organizată în Franţa prima expediţie ştiinţifică în Orient, în Grecia şi în insulele Asiei Mici, avînd ca obiectiv căutarea de manuscrise şi monumente ale antichităţii.

Disciplinele umaniste se dezvoltă progresiv şi încep să combată filozofia scolastică.

Prima tipografie, înfiinţată la Paris în anul 1470, tipăreşte lucrări de retorică şi scrieri în stil epistolar, facilitînd totodată studierea limbii latine clasice. După popularizarea limbii latine, începe să fie tot mai răspîndită şi cea elină.

Dacă în ultimul pătrar al secolului XV cărţile în limba elină se importau din Italia şi tot de acolo erau aduşi savanţi care stăpîneau această limbă, în schimb în anul 1507 se publică pentru prima oară în Franţa o lucrare în limba elină. Nu mult după aceea, pot fi găsite şi în Franţa grupuri întregi de eleniştі — nu numai la Paris şi Lyon, ci şi la Orléans şi chiar în mici oraşele de provincie. [3]

În sfîrşit, în anul 1476 iese de sub tipar prima carte în limba franceză.

Trebuie relevată în mod deosebit activitatea umanistă a lui Guillaume Budé. În urma insistenţelor lui, a fost admis accesul savanţilor în biblioteca regală din Fontainebleau.

În această bibliotecă, printre altele, erau păstrate în mod obligatoriu exemplare din orice lucrare tipărită în Franţa.

„Dacă şi anticii preţuiau în literatură şi poezie cunoştinţele umaniste, — scrie Guillaume Budé, — aceasta înseamnă că dînşii îşi dădeau

bine seama că, fără literatură și poezie, omul aproape că nu este demn de numele de om". (*Despre filologie*, 1530). *[4]

Vorbind despre dezvoltarea mișcării Renașterii în Franța, trebuie să ne oprim în mod special — afară de Paris, centru administrativ și cultural permanent, încă de la începutul centralizării Franței — și asupra unui alt important focar cultural francez, care a jucat un mare rol în condițiile Renașterii.

VI

Ne referim la orașul Lyon, căruia Clément Marot i-a dedicat următoarele versuri :

Je t'envoye un grand million
De saluts, mon ami Lyon,
S'ils étaient d'or, ils vaudraient mieux. **

Într-adevăr, Lyon a fost în secolul XVI unul din focarele principale ale Renașterii franceze timpurii. Aici și-a desfășurat activitatea o întreagă pleiadă de umaniști și de literați aparținînd noii orientări. Lyon a devenit încă de pe vremea lui Ludovic XI un oraș important nu numai pe plan industrial și comercial, ci și din punct de vedere cultural ; la aceasta a contribuit și situația sa favorabilă, pe marea rută comercială care ducea din Franța în Italia. În jurul anului 1530, Lyon era în plină înflorire. Un grup social important, și anume burghezia lyoneză, era interesat în propășirea culturală a orașului, vechi centru al latinității. Aici se înființează tipografii și edituri, între care se numără firme cunoscute — ca Gryphe — care răspîndeau literatura umanistă. La Lyon se stabilesc și lucrează medici renumiți, precum și poeți umaniști, ca Maurice Scève ***.

Șederea la Lyon a acestor umaniști, precum și a unor gravori, sculptori și arhitecți, a făcut ca acest oraș să se numere printre marile centre intelectuale.

O împrejurare importantă din punct de vedere cultural a fost faptul că la Lyon, afară de diferiți umaniști de frunte, activau și cercuri umaniste, între care se remarcă cel înființat de poeta Louise Labé.

Labé cunoștea limbile italiană și spaniolă și citea pe clasicii latini și greci în original, fapt care i-a atras elogiile lui Rabelais.

Și din punct de vedere muzical, orașul Lyon putea fi socotit în acea vreme „deschizătorul de drumuri" al Renașterii franceze. Este probabil că la Lyon a activat spre sfîrșitul vieții sale Clément Janequin, unul dintre cei mai mari compozitori francezi din acea perioadă, supranumit „Rabelais al muzicii".

Tot aici a trăit un timp și și-a găsit sfîrșitul — în zilele masacrului din noaptea sf. Bartolomeu — Goudimel, cel mai de seamă compozitor

---

* Totodată trebuie notat că Francisc I a introdus cenzura, încă în anul 1521 ; acest amănunt ne dezvăluie adevărata figură a acestui rege și ne arată caracterul limitat al acțiunii sale culturalizatoare.

** „Îți trimit un milion de salutări, prieten Lyon ; ele ar prețui mai mult, dacă ar fi de aur".

*** Aceasta l-a îndemnat pe Marot să studieze cîntul. [5]

hughenot. Poeta Louise Labé, amintită mai sus, era vestită pentru cîntatul său la lăută şi a lăsat o „descriere" în versuri a artei sale interpretative :

Elle, ayant du pouce
Tasté l'harmonie douce
De son luth, sentant le son
Bien d'accord, d'une voix franche,
Jointe au bruit de sa main blanche,
Elle dit cette chanson. * [6]

S-au păstrat informaţii interesante şi despre viaţa muzicală din Orléans, ** unde, începînd din anul 1482, în memoria eliberării de către Ioana d'Arc a oraşului asediat de armata engleză, poporul şi clerul organizau în fiecare an o procesiune solemnă, însoţită de „concerte şi salve de tun" *(concerts de musique et canons, qu'on fait tirer).* A fost stabilit că, cu această ocazie, se cîntau „motete şi imnuri" pe texte în care, în spiritul aşa-numitelor *épîtres farcies,* versuri latine alternau cu cuplete în limba franceză, executate de cîntăreţi bisericeşti, de capelani şi de corurile de copii a două biserici din oraş. S-au păstrat aprecieri elogioase ale lui Tinctoris şi Gaffurio în legătură cu viaţa muzicală din Orléans. [7]

În general însă, cu excepţia Parisului şi a altor cîtorva oraşe importante, în Franţa acelei vremi, şi mai ales în viaţa de pe domeniile rurale ale aristocraţilor, activitatea muzicală juca un rol redus (spre deosebire de muzica populară, larg răspîndită). Aceasta se poate vedea, de exemplu, din studiul amănunţit al lui Pierre de Vaissière, care enumără toate îndeletnicirile principale ale nobilimii de la ţară (vizitele reciproce, frecventarea bilciurilor şi a serbărilor religioase, jocurile în aer liber) ; dînsul vorbeşte despre obiceiul nobililor rurali de a mînca şi bea peste măsură (exact în spiritul romanului lui Rabelais !) şi nu uită să menţioneze distracţiile lor favorite : jocul de cărţi, partidele de şah şi, în sfîrşit, vînătoarea — ocupaţia lor de căpetenie.

Însă autorul *nu pomeneşte nici măcar o singură dată despre muzică.* [9] Este semnificativă şi concluzia generală a lui Vaissière, care afirmă că aceste pături privilegiate ale Franţei acelei vremi erau complet străine de spiritul Renaşterii. ***

Muzica a jucat un mare rol în educaţia umanistă a tineretului şi în viaţa de curte, în conformitate cu tradiţiile generale ale Renaşterii.

În secolul XVI, ansamblul de interpreţi de curte ai muzicii religioase s-a separat de cel al interpreţilor muzicii laice. Au fost înfiinţate două ansambluri muzicale : „Capela muzicală" *(Chapelle de musique),*

---

* „După ce a încercat cu degetul dulcea armonie a lăutei sale şi a găsit-o bine acordată, dînsa cîntă acest cîntec, unindu-şi vocea limpede cu sunetele ce ies de sub alba-i mînă".

** Totuşi, nivelul cultural general al oraşului Orléans nu era prea ridicat, deşi aici exista o universitate. Rabelais scrie că Pantagruel, sosind la Orléans, „a găsit o mulţime de studenţi necioplişti", care „nu fac altceva decît se exersează în jocul cu mingea".

*** După cum arată un contemporan, nobilii de ţară erau inculţi : ei se mulţumeau în general cu doi ani de şcoală *(escholles de villes)* şi numai în lunile seri de iarnă sau în zilele ploioase mai luau în mînă cîte o carte (de obicei, sfînta scriptură într-o traducere veche de două sute de ani, *Le Roman de la Rose,* romanele cavalereşti despre Amadis de Gaule etc. — adică o literatură exact pe gustul lui Don Quijote de la Mancha). Cam acestea erau lucrările care alcătuiau şi bibliotecile de la moşiile nobililor din vremea lui Francisc I. [10]

pentru executarea muzicii laice, și „Capela de cînt coral de cult" *(Chapelle de plain-chant)*, pentru executarea muzicii religioase, inclusiv a celei figurale. În fruntea fiecăreia dintre aceste capele se afla un maestru de cor; ambii maeștri de cor aveau cîte un ajutor. Între maeștrii de cor, se remarcă numele compozitorului Jean Mouton; ca ajutor de maestru de cor a activat Claudin de Sermisy, iar între colegii acestuia s-au numărat Certon și Colin.

Ansamblul pentru executarea repertoriului de muzică laică era alcătuit — afară de cîntăreți — din muzicanți care cîntau la harpă, lăută, violă, orgă, spinetă, vioară, oboi, clarinet, flaut, trompetă și la alte instrumente.

La curtea regală erau angajați numeroși instrumentiști. În capela regală au activat — între alți compozitori — maeștri de frunte ca Arcadelt și Costeley.

VII

După cum am mai spus, în prima jumătate a secolului XVI, în anii dezvoltării absolutismului în Franța, are loc afirmarea și întărirea elementelor naționale în limba și cultura franceză.

Acest proces poate fi urmărit cel mai bine în domeniul istoriei limbii franceze. Conștiința existenței unei limbi comune a apărut din timpuri vechi; treptat, de la limba poporului s-a trecut la limba franceză națională [11] care s-a perfecționat progresiv; în sfîrșit, în anul 1539, Francisc I emite, în localitatea Ville de Cauterets, o ordonanță care prescrie întrebuințarea în exclusivitate a limbii franceze în justiție și în administrație, pe întreg teritoriul țării.

Prin aceasta, se scot din uzul oficial atît limba latină — care mai continuă o bucată de timp să fie folosită în știință — cît și dialectele locale, în care se redactau pînă atunci multe din actele provinciale.

Totodată, această ordonanță marchează recunoașterea *limbii naționale ca limbă de stat*, lucru care era necesar pentru dezvoltarea liberă a relațiilor comerciale și juridice în țară. În Franța, a devenit limba națională de stat dialectul din Île-de-France, al cărui rol dominant începe să se precizeze încă spre sfîrșitul secolului XII. Acest dialect din centrul Franței a format baza limbii franceze literare.

În secolul XVI s-a îmbogățit considerabil și lexicul limbii franceze.

Este semnificativ faptul că Rabelais, cel mai mare scriitor al Renașterii franceze, știa să descopere „toate resursele posibile ale limbii materne, iar apoi împrumuta material din toate limbile care îi erau accesibile — în primul rînd, din limbile antichității" [13]. Faptul că îmbogățirea limbii franceze literare nu a fost ceva întîmplător sau o trăsătură individuală a stilului lui Rabelais, este confirmat de unele declarații „programatice" extrem de precise ale membrilor „Pleiadei" — în primul rînd, ale lui Du Bellay, în tratatul acestuia *Apărarea și glorificarea limbii franceze*:

„O sinceră durere m-a cuprins, — scrie Du Bellay în a doua prefață la *Olive* * (1550), — cînd am văzut că limba noastră, atît de frumoasă și bogată în spontaneitatea ei naivă, a fost pîngărită de poezia barbară". Ron-

* Ciclu de 50 de sonete ale lui Du Bellay (N. trad.).

sard, spre sfîrșitul activității „Pleiadei" (în prima prefață la poemul său epic *La Franciade*, 1572), a numit „les majestate" orice încercare „de a abandona limba vie și înfloritoare a țării noastre..." [11].

Aceste lozinci „programatice", lansate de membrii „Pleiadei", au fost realizate în mare măsură în domeniul literar, în primul rînd în cel poetic.

Așadar, vedem că și în literatură înflorirea umanismului a fost legată de formarea stilului național literar și artistic.

VIII

Pentru a obține o imagine mai clară a acestui proces de afirmare a tendințelor naționale în literatură și în poezie, vom spune cîteva cuvinte despre situația în acest domeniu la începutul secolului XVI.

În timp ce la curte își mai exercitau influența dominantă școala burgundă a poeților „pedanți" și stilul artificial al lui Cramain, cantor al „Capelei sacre" din Paris și „cronicar al regelui" — cercurile literare înaintate începeau să militeze pentru principiile umanismului. „Retorica dulceagă" *(la melliflue rhétorique)* ceda locul poeziei clasice.

Literatura alegorică, moralizatoare, „istoriile" și „lamentațiile", *lais* * și baladele se demodează, fiind înlocuite cu lucrări în stil epistolar, elegii, egloge, epigrame, epitafe și cele dintîi încercări în domeniul sonetului. Totodată, *Heptameronul* Margaretei de Navarra constituie o mărturie a faptului că *Decameronul* lui Boccacio își găsise imitatori în Franța.

Continuă să fie extrem de răspîndite tot felul de varietăți ale „literaturii distractive" — poveștile, romanele cavalerești etc. Într-o perioadă cînd lucrările serioase erau redactate în limba latină, poveștile au jucat un rol extrem de important : aceste lucrări, scrise în *limba franceză*, s-au bucurat de o popularitate excepțională.

De aceea, nu este de mirare că la sfîrșitul secolului XV au apărut culegeri întregi de povești — de exemplu *O sută de nuvele noi (Cent Nouvelles nouvelles)*, conținînd, în prefață, următoarea mărturisire interesantă ** : „Aceste povești au fost culese pe străzi, pe ogoare, pe la ușile bogătașilor". La curte, literatura distractivă continua să fie reprezentată prin romanul cavaleresc.

În fruntea poeților francezi se situează Clément Marot, unicul poet al acelei vremi al cărui nume nu a fost uitat de posteritate : Boileau și La Fontaine îi aduc elogii și chiar în secolul XVIII se mai vorbește încă de „stilul lui Marot".

Creația lui Clément Marot constituie veriga de legătură dintre poezia evului mediu și cea a Renașterii.

Marot mai scrie încă balade, rondele și cîntece ; dînsul publică *Romanul rozei* și *Marele testament* al lui Villon ; ia lecții de la acesta din urmă, dar în același timp cultivă elenismul și — ca un omagiu adus antichității — traduce *Metamorfozele* lui Ovidiu ; în același timp, traduce scrierile lui Erasmus din Rotterdam și psalmii lui David. El este prea protestant pentru a putea trăi liniștit în Franța și în același timp este prea libertin, pentru a putea scăpa nevătămat la Geneva, între calviniști. Unicele lucruri noi pe care ni le-a dăruit, ca poet și ca om, sînt preciziu-

* Gen literar medieval, constînd în scurte poeme epico-lirice (N. trad.).

** Afirmație extrem de semnificativă, chiar dacă este plăsmuită.

nea limbii, capacitatea de a spune exact atît cît trebuie, un scepticism ușor și o strălucire rece".

Aceste trăsături ale personalității creatoare a lui Marot explică în mare măsură viața sa agitată și plină de neprevăzut. El a fost prizonier de război, a suferit persecuții din partea catolicilor, a stat de cîteva ori la închisoare, a scăpat prin fugă de arderea pe rug, a cutreierat, fără voia sa, Italia și Elveția.

Moștenirea poetică a lui Marot nu este prea mare; ea este alcătuită mai ales din lucrări lirice și descriptive. Fiind un poet al curții — datorită educației și poziției sale sociale — Marot a fost nevoit să înregistreze, pe plan oficial, tot felul de întîmplări din viața de curte; totuși, versurile sale sînt pline de sentimente personale, sînt însuflețite de individualitatea poetului și prezintă unele trăsături satirice.

Ascuțișul satirei se face simțit mai ales în poeziile lui Marot pe teme religioase. De fapt, această ramură a creației lui Marot a început cu „epigrame împotriva călugărilor („grosolani și leneși..."), împotriva teologilor Sorbonei („niște ignoranți, gata să trimită pe rug pe oricine gîndește altfel decît ei") și, în sfîrșit, împotriva papalității" [15].

Această opoziție față de catolicismul oficial l-a făcut pe Marot să traducă psalmii biblici *, care s-au bucurat de un mare succes nu numai la curte și în comunitățile de hughenoți, ci și în păturile largi ale populației : între anii 1541 și 1550, această traducere a avut 27 de ediții. Trebuie menționat de asemenea că multe versuri ale lui Marot s-au bucurat de o largă răspîndire în popor, sub formă de cîntece populare [16].

Fără a fi inițiatorul unei noi școli, Marot a perfecționat arta predecesorilor săi și a pregătit terenul pentru o înaltă înflorire a umanismului francez în domeniul poeziei ; sub egida lui, s-au format vreo douăzeci de poeți, între care se numără Saint-Gelais, Lemaire etc.

Ultimul continuator al orientării lui Marot a fost poetul de curte Mellin de Saint-Gelais (1491—1558) — una din figurile interesante ale umanismului francez. El a fost un abate bogat, stăpînitor al unor întinse domenii bisericești, și în același timp un poet improvizator talentat.

Mellin de Saint-Gelais a fost un reprezentant tipic al orientării aristocratice din sînul umanismului : el a adus tribut religiei, ceea ce nu l-a împiedicat să fie totodată un important maestru al liricii erotice. Este semnificativ faptul că la Mellin de Saint-Gelais strălucitele sale calități de poet improvizator se îmbinau cu un talent muzical de loc neglijabil : el a fost autorul unor lucrări muzical-poetice cu acompaniament de lăută.

Din exemplul lui Mellin de Saint-Gelais ne putem da seama de atitudinea pozitivă a umaniștilor francezi față de muzică, pe care ei o prețuiau tot atît de mult ca și confrații lor italieni.

IX

Ne vom ocupa acum de poezia franceză a Renașterii, legată de activitatea cunoscutei „Pleiade" ** sau „Brigăzi", cum au numit membrii ei

* Marot a făcut traducerea după biblie în versuri franceze, fiind ajutat de ebraistul Vatable.

** Pe numele ei complet „Pleiada celor șapte aștri poetici" : acesta era numărul membrilor grupării.

alianța lor poetică militantă. Această grupare a luat ființă în anul 1548, la Paris, în casa umanistului savant Lazare de Baïf, unde, sub îndrumarea cunoscătorului antichității Jean Dorat, trei tineri poeți — Pierre Ronsard, Antoine Baïf și Joachim Du Bellay — studiau pe clasicii greci. În anul 1549, ei au adus la cunoștința publică programul lor poetic, în cunoscutul tratat al lui Du Bellay *Apărarea și glorificarea limbii franceze* *.

Cu toate deosebirile individuale dintre membrii „Pleiadei" **, ei cultivau aceleași principii, conforme cu pozițiile artiștilor Renașterii, și anume : studiul atent al autorilor antici (ale căror lucrări trebuiau „asimilate și transformate treptat în propria noastră carne și sînge") ; renunțarea la formele poetice medievale și adoptarea genurilor clasice, noi pentru poezia franceză, oda, satira, egloga, epopeea, tragedia și comedia ; utilizarea formelor antice de versificație ; crearea unui stil înalt, complet deosebit de vorbirea de toate zilele ; năzuința de a străluci printr-o extraordinară erudiție antică... „Mai întîi, o, viitor poet, să citești și să răscitești, să răsfoiești zi și noapte modelele grecești și latine ; apoi, să abandonezi toate poeziile franceze vechi, ca rondelul, balada, *virelai*-ul, cîntecul regal și alte „picanterii" de acest fel, care strică stilul limbii noastre și nu constituie decît o mărturie a inculturii noastre. Făurește epigrame amabile... După exemplul lui Ovidiu, al lui Tibul și al lui Propertius, scrie elegii jalnice, într-un stil domol și curgător... Cîntă ode pe care Muza franceză încă nu le cunoaște... egloge rustice galante". Astfel îl învăța Du Bellay pe poetul neofit, în tratatul său sus-menționat [17]. Aceasta a fost și practica poetică a membrilor „Pleiadei".

Astfel, aici, cunoscutul motiv al cultului antichității se împletește strîns cu aristocratismul tipic al „Pleiadei", cu disprețul față de genurile democratice poetice și muzicale.

Trebuie avut permanent în vedere faptul că concepțiile reprezentanților „Pleiadei" erau strîns legate mai ales de practica artistică a cercurilor culte ale aristocrației franceze.

Este extrem de important faptul că, alături de modelele antice, membrii „Pleiadei" și-au însușit și o nouă concepție despre poezie ca *artă înaltă*, al cărei obiectiv principal nu era simplul amuzament, ci formarea omului cult, evoluat. „Pleiada" nu milita numai pentru asimilarea realizărilor artei antice : ea nu uita nici importanta problemă a îmbogățirii limbii franceze materne.

Activitatea „Pleiadei" a contribuit considerabil la dezvoltarea literaturii naționale franceze.

Însuși titlul tratatului lui Du Bellay este semnificativ în această direcție și conținutul acestei lucrări concordă deplin cu destinația sa. Chiar în primul capitol al cărții întîi a tratatului său, Du Bellay condamnă, cu o mare înflăcărare polemică, „trufia și îndrăzneala prosteasca" a acelora dintre compatrioții săi care „desconsideră și resping cu o duritate de stoici

---

* În anul publicării de către Du Bellay a manifestului noii școli, *Apărarea și glorificarea limbii franceze*, „brigăzii" i s-au alăturat încă trei poeți : Étienne Jodelle, Pontus de Thiard și Remi Belleau.

** Dacă Dorat a fost un „cunoscător savant al limbilor clasice și un poet latino-francez, Du Bellay a fost un maestru rafinat și delicat al poeziei pastorale ; Pontus de Thiard a fost un liric avîntat, care iubea formele italiene, scriind sonete imitate după Petrarca și încercînd să încetățenească în poezia franceză sestinele italiene ; Jodelle a fost inițiatorul unei arte dramatice noi".

tot ce este scris în limba franceză" ; el declară că „nu te poți minuna îndeajuns... de opinia ciudată a cîtorva savanți care gîndesc că *propria noastră limbă nu ar fi bună nici pentru literatură*, nici pentru știință" (subliniat de mine. R. G.)[18].

În capitolul IV, Du Bellay aduce elogii limbii franceze, notînd că în prima treime a secolului XVI „limba noastră, pînă atunci necizelată și plină de asperități, a devenit pentru prima oară elegantă" și constată că „filozofii, istoricii, medicii, poeții, oratorii greci și latini *au învățat să vorbească franțuzește*" *.

Astfel, obectivul final al „Pleiadei" a fost năzuința de a pune umanismul antic în slujba poeziei franceze naționale.

„Pleiada" a atins acest țel mai ales în activitatea poetică a celui mai de seamă membru al ei — Pierre Ronsard. Lucrările de tinerețe ale acestuia sînt împestrițate cu împrumuturi din opera altor poeți (Ronsard a fost un excelent imitator al alexandrinilor ** — ca exemplu putînd servi sonetul lui închinat excelentei cîntărețe și interprete la lăută Cassandre Salviat) [20] ; în schimb mai tîrziu Ronsard, poet de o mare sensibilitate, devine un eminent maestru al miniaturii lirice, în care el reușește să redea cele mai fine gradații și nuanțe — de la lirismul intim pînă la gluma blajină și ironia lipsită de răutate. El introduce în poezia sa numeroase tablouri din natură — așa-numitul „peisaj liric", și se străduiește neîncetat să elaboreze cele mai variate forme ritmice și combinații de versuri și să consolideze legăturile dintre poezie și muzică.

Ronsard, care a devenit adevăratul creator al versului clasic francez, a jucat, împreună cu Antoine Baïf — după cum vom vedea mai departe — un rol important și în domeniul muzicii franceze a Renașterii, atît prin concepțiile sale asupra importanței muzicii și a necesității unei strînse legături dintre muzică și poezie, cît și prin felul în care a căutat să întruchipeze în practică idealurile sale ***.

Însă Ronsard și ceilalți membri ai „Pleiadei" nu au înfăptuit inovații numai în ce privește perfecționarea limbii franceze și elaborarea versificației. Acțiunea lor novatoare s-a manifestat în însăși esența, în caracterul creației lor, în adîncirea și lărgirea conținutului propriu-zis al poeziei : membrii „Brigăzii" au oglindit în creația lor imagini, idei și sentimente noi.

Întîlnim și cugetări filozofice ; astfel, Ronsard, continuînd parcă o cugetare a lui Heraclit, exclamă :

Ca apa unui rîu ce curge lin la vale,
Străbate tainic timpul neîntrerupta-i cale ;
Pe lume toate vin și pleacă rînd pe rînd
Și clipa ce s-a dus n-o regăsești niciînd.
Noi viață am numit a formelor schimbare,
Iar moartea-i un moment, o formă cînd dispare. [21]

---

* „Cine va dori să privească limba noastră franceză mai de aproape va vedea că ea nu este atît de săracă, încît să nu fie capabilă de a reda fidel împrumuturile din alte limbi și nu este atît de sterilă încît, în urma străduințelor cultivatorilor săi, să nu dea roade bune — numai de s-ar găsi cîțiva prieteni ai țării lor și ai lor înșiși care să dorească să consacre acestei acțiuni forțele lor". [19]

** Poeții elini aparținînd așa-numitei perioade alexandrine (s. IV—III î.e.n.), caracterizați prin erudiție și manierism (N. trad.).

*** Lui Ronsard îi aparține celebrul aforism : *La poésie lyrique est un chant de la pensée* („Poezia lirică este un cînt al gîndirii").

El prezintă o antiteză între propria sa moarte și neîncetata reînnoire a naturii :

Nu vreau meșteri să-mi rumpă,
Dintr-o marmură scumpă,
Monument funerar
Ales și rar.
Dar o mînă frățească
Un copac să-mi sădească,
Cu frunzișul umbros
Și răcoros.
Să se-aștearnă în taină
Verdea iederei haină
Peste negrul pămînt
De pe mormînt.
Și să crească mlădie
Bolta viței de vie,
Strajă mută mereu
Pe somnu-mi greu.

Motive „heraclitiene" apar și la Du Bellay în *Antichitățile romane :*

Tu, ce privești al Romei fast apus,
Palatele cu mîndre colonade,
Atîtea ziduri, terme și arcade —
Vezi, timpul crud pecetea cum și-a pus :
Trecutu-i mort și gloria s-a dus.

Alături de această tematică lirico-filozofică, poeții „Pleiadei" manifestă interes și față de lirica ce oglindește trăiri personale, intime :

Pe-un ton măreț eu nu voi mai cînta :
Doresc să fac din poezia mea
O confesiune nemeșteșugită. (Du Bellay) [22]

sau :

Acum cînd sînt bătrîn, am înțeles prea bine
Că fericirea pot s-o aflu doar în mine.

Poeții „Pleiadei" zugrăvesc și tablouri din natura patriei lor : de exemplu, Ronsard cîntă în versurile sale pîrîul Bellerie sau izvoarele Loirei:

Izvor ce grăbești către vale !
Ți-e glasul un zvon de cristal
Și limpezi sînt apele tale
Ce scaldă pămîntu-mi natal.
Să porți tot mereu, cu mîndrie,
Prin prunduri sclipirea-ți de-argint :
Frumoasă asemenea ție
Nu-i apă pe-ntregul pămînt !

ori pădurea de la Gâtine :

Toți muritorii ce-au iubit
Și vor iubi vreodată
Să afle, cît de fericit
Sub umbra-ți minunată
Am fost cîndva, o, codru des !
Și tu o știi prea bine...

Uneori răsună și motive naționale tot mai profund simțite; astfel, Du Bellay, plin de dragoste și recunoștință față de patrie, exclamă:

O, Franță, tu-n război dușmanii ți-ai învins,
Și legi ai făurit, și artele divine!
Făptura, viața mea sînt daruri de la tine:
Iubirea ce ți-o port e-un foc pe veci nestins!

Activitatea poetică a „Pleiadei" constituie o mărturie a marelui rol jucat de umanism în dezvoltarea culturii franceze, în combaterea scolasticii medievale, în închegarea și întărirea sentimentului național al francezilor și a trăsăturilor lor psihice.

Aceste motive au influențat într-o mare măsură atitudinea „Pleiadei" față de cultura antică:

„Noi ne-am smuls din lumea grecilor și, prin escadroanele romane, am pătruns în inima Franței noastre mult dorite".

„Amintiți-vă de anticul vostru Marcellus, de a doua Atenă și de al vostru Hercule din Galia" [23].

X

Trebuie să ne ocupăm mai în detaliu de rolul pe care l-a jucat „Pleiada", și mai ales Baïf, în perfecționarea spectacolelor muzical-teatrale sintetice, care, în ce privește subiectul, caracterul și utilizarea muzicii și a acțiunii scenice, se apropiau de genul operei.

În al optulea deceniu al secolului XVI, membrii „Pleiadei" (rolul conducător revenindu-i, în cazul de față, lui Baïf) au elaborat ideea de a organiza o Academie specială, al cărei principiu de bază era — după cuvintele lui Baïf — „să exprime cuvîntul în cînt, completîndu-i înțelesul cu ajutorul armoniei și al melodiei".

Baïf, care era el însuși muzicant, excelent cunoscător al muzicii și interpret la lăută, a asociat la această acțiune și pe muzicianul Joachim Thibault de Courville, care trebuia să-l ajute în înfăptuirea unei reforme a muzicii în maniera antică și în inventarea unor „versuri metrice".

Baïf era deci hotărît să refacă versificația în spirit antic și să pună astfel de versuri pe o muzică adecvată.

Curînd după aceea, Baïf a adresat o petiție lui Carol IX, cerîndu-i încuviințarea pentru deschiderea unei „academii" [24].

Alături de unele puncte ale proiectului de statut, care aveau scopul de a promova o comportare civilizată*, se întîlnesc aici idei profunde și fructuoase, privitoare la principiile legăturii estetice dintre text, melodie și acompaniamentul armonic. Ca exemplu poate servi următorul paragraf al proiectului:

„Alegerea vocii, a melodiei și a acordurilor trebuie să fie astfel făcută, încît să fie exprimat cît mai complet conținutul textului".

De aici se vede că Baïf a formulat precis, încă în anul 1570, una din regulile principale ale muzicii teatrale, dramatice, adică a schițat tocmai acele tendințe de a căror punere în practică s-a ocupat mai tîrziu gruparea lui Bardi din Florența (Camerata). Carol IX — florentin de origine** —

* De exemplu, din inițiativa lui Baïf, era interzis ca, pe o rază de 100 de pași în jurul sediului Academiei, să aibă loc certuri, să se pronunțe cuvinte de ocară și să aducă orice fel de jigniri prin gesturi.

** După mama sa, care era fiica lui Lorenzo Medici (N. trad.).

care iubea muzica și strîngea în jurul său poeți și muzicieni, a încurajat această inițiativă. La 15 noiembrie 1570, el a emis un „privilegiu", adică aprobarea regală, fără care nu putea fi înființată în Franța nici o societate sau instituție. Este interesant faptul că, cu această ocazie, parlamentul s-a arătat mai reacționar chiar decît reacționarul rege și s-a opus organizării acestei Academii, sub pretextul că inițiativa lui Baïf ar duce, chipurile, „la coruperea moravurilor, la dezmăț și la abaterea tineretului de pe căile adevărului".

Regele nu a fost însă de acord cu parlamentul și a aprobat deschiderea Academiei. Întrunirile acesteia aveau loc în casa lui Baïf, iar uneori în palatul regal. Academia a existat începînd din anul 1576 și pînă în 1584.

Încercările de a crea prototipul operei au fost o ramură întîrziată a Renașterii franceze. Înflorirea acesteia a fost de scurtă durată, fiind întreruptă brusc de izbucnirea războaielor religioase (1562—1593), fapt care nu a putut să nu se răsfrîngă, în ultimă instanță, asupra caracterului umanismului francez.

XI

Cu toată durata relativ redusă a perioadei Renașterii franceze, în evoluția acesteia pot fi distinse cel puțin două etape. Cea dintîi se situează în prima treime a secolului XVI și se remarcă printr-un interes deosebit față de filozofia și morala antichității ; o trăsătură generală a acestei perioade este căutarea stăruitoare a unor reguli de viață și a unor principii morale. Afirmarea înaltului rol social și etic al artei face să treacă pentru un timp pe planul al doilea tendința de a descoperi „secretul elocinței", pe care îl posedau autorii antici, și de a realiza un stil poetic cizelat și rafinat.

În această perioadă încă nu se produc ciocniri violente între cultul antichității și catolicism, între catolicism și Reformă. Aceste ideologii atît de diferite fac adesea casă bună în concepțiile despre lume ale uneia și aceleiași personalități și este semnificativ, în această privință, faptul că Budé visează la o îmbinare a dogmelor creștine și a înțelepciunii antice.

Aproape toți militanții Reformei s-au ridicat din rîndurile umaniștilor și, reciproc, aceștia din urmă se apropiau de protestanți în problemele religioase.

Dar iată că în arena socială pășește generația următoare. Începe perioada domniei lui Henric II și a ultimilor Valois.

Acum, separarea dintre Renaștere și Reformă devine tot mai pronunțată. Biserica catolică, precum și reprezentanții cei mai reacționari ai vîrfurilor aristocratice, condamnă tot mai des Renașterea, numind-o o uneltire a Satanei.

În același timp, Ronsard și școala acestuia, acordînd tot mai multă atenție studierii și folosirii modelelor antice, devin din ce în ce mai toleranți în problemele religioase. Ei sînt gata să se împace și cu catolicismul oficial, lansînd lozinca savurării aspectelor frumoase ale vieții, în orice manifestare a acesteia, dar erau, în fond, cu totul de acord cu formula „artă pentru artă".

Dezacordul survenit între umaniști și reprezentanții Reformei se datorește, incontestabil, unor cauze sociale, legate de lupta de clasă ; după părerea noastră, cauza principală este faptul că în această perioadă ideile Reformei franceze, care au prins puteri în lupta împotriva cato-

licismului în condițiile războiului civil, pătrund în pături relativ largi ale poporului francez. De partea hughenoților aristocrați din sudul Franței trec în număr mare reprezentanții burgheziei, precum și susținători extrem de zeloși (*zélés*) din masele de oameni simpli de la orașe (*homines seditiosi* *, după cuvintele contemporanilor). În țară încep agitații ale țăranilor și ale sărăcimii de la orașe. Pe de altă parte, umaniștii din rîndurile aristocrației își strîng progresiv legăturile cu regele și cu cultura de la curte.

În același timp, persecuțiile îndreptate împotriva partizanilor Reformei fac ca atitudinea negativă a acestora față de umanism să se accentueze din ce în ce. Pasul decisiv în această direcție a fost negarea absolută, de către Calvin, a legăturilor de orice fel dintre Reformă și umanism — încă înainte ca lucrarea lui, *Tiers livres*, să fi văzut lumina tiparului în anul 1548. Umaniștii au fost puși față în față cu necesitatea de a alege între dogmele catolicismului și acelea ale calvinismului ; majoritatea lor covîrșitoare au rezolvat această dilemă, optînd pentru catolicism.

De atunci, umaniștii s-au transformat cu totul în niște „aristocrați ai gîndirii" și au pierdut orice fel de contact cu cercurile democratice ; ei scriau acum numai pentru ei înșiși, lucrările lor literare fiind ignorate de popor. Se înțelege că această stare de lucruri a dus la o decadență a Renașterii franceze și a contribuit în mare măsură la căderea rapidă în desuetudine a tradițiilor umaniste, cărora în secolul XVII le-a luat locul cultul clasicismului din vremea lui Ludovic XIV, raționalismul și negarea categorică a oricărei libertăți și individualități creatoare.

XII

Ce rol a jucat muzica în concepțiile și în creația reprezentanților umanismului francez ?

Năzuința de a reda muzicii rolul etic ce-i era caracteristic în antichitate, interesul față de sentimentele individuale, față de lumea interioară a omului, dorința de a smulge cătușele scolasticii medievale — toate acestea arată că muzica ocupa un loc de cinste în activitatea umaniștilor francezi, în tratatele lor și în concepțiile lor teoretice.

Și într-adevăr, așa stăteau lucrurile.

Nu numai acei reprezentanți ai umanismului francez care aveau legături nemijlocite cu muzica — Baïf, Mellin de Saint-Gelais — ci și Jodelle și Ronsard relevă cu orice ocazie marea putere a muzicii în acțiunea ei asupra psihicului uman.

„La fel cum piatra de încercare determină proba aurului — tot așa, în antichitate, cu ajutorul muzicii erau apreciate gradul de noblețe sufletească, de mărinimie, sau, din contra, însușirile negative ale oamenilor...". Astfel se adresează Ronsard regelui Carol IX ; din aceste cuvinte ale sale, vedem că atitudinea lui față de muzică era în deplină concordanță cu concepțiile umaniștilor și ou acelea ale autorilor antici. „Căci, sire, omul pe care nu-l bucură și nu-l emoționează dulcile acorduri ale instrumentelor sau suavitatea vocii umane ; omul care nu se înfioară într-un asemenea moment și nu este cuprins de extaz, — acela are un suflet

* „Oameni răzvrătiți".

vicios şi trebuie să ne ferim de dînsul...*. Ce legături sufleteşti putem avea cu un om care, prin firea sa, urăşte muzica ? Cine nu arată consideraţia cuvenită muzicii — arta în care, după cum ne învaţă Platon, se resfrînge armonia universului — acela nu este vrednic să se bucure de lumina soarelui. Din contra, cei care cinstesc muzica şi o preţuiesc cum se cuvine, aceia se remarcă prin porniri sănătoase şi curate". Şi, în concluzie, Ronsard rezumă astfel cugetările sale: „Dragostea pentru muzică a fost totdeauna un semn al virtuţii, al mărinimiei şi al adevăratei nobleţi străine de tot ce e josnic".

Acordînd muzicii o semnificaţie atît de înaltă, Ronsard, A. Baïf şi alţi membri ai „Pleiadei" împărtăşeau convingerea autorilor antici, că poezia şi muzica sînt inseparabile sau — mai mult decît atît — că toate artele „muzicale", inclusiv dansul şi mimica, formează un tot indisolubil.

Vedem cît de mult se apropie Ronsard, în aceste consideraţii ale sale, de estetica muzicală a antichităţii şi de aceea a Renaşterii italiene.

Aceasta se explică nu numai prin înflorirea umanismului în Franţa în secolul XVI.

În domeniul culturii muzical-poetice a Franţei a fost pregătit terenul pentru o astfel de atitudine faţă de muzică încă în perioada de înflorire a artei trubadurilor, truverilor şi în vremea lui Guillaume de Machault — ultimul mare reprezentant al acestei arte.

Însă profunda simpatie a umaniştilor francezi faţă de muzică nu se limita numai la declaraţii şi la laude abstracte. Mulţi dintre poeţii umanişti francezi s-au ocupat de muzică: ei cîntau din gură şi la diferite instrumente şi erau chiar compozitori.

Unii poeţi ai umanismului francez şi-au încercat forţele în domeniul compoziţiei muzicale. Se poate afirma acest lucru nu numai despre Antoine Baïf, ci şi despre Ronsard.

Într-un cuvînt, faptele şi declaraţiile citate mai sus sînt aproape tot atît de numeroase ca şi cele menţionate la umaniştii italieni. Numai că, spre deosebire de aceştia din urmă, despre a căror activitate vorbesc toate manualele de istoria muzicii, concepţiile umaniştilor francezi nu sînt aproape de loc cunoscute publicului larg şi nici chiar literatura de specialitate nu le-a acordat atenţia cuvenită. În această problemă, trebuie subliniat în mod deosebit meritul lui Romain Rolland, care a văzut şi aici, ca şi în alte numeroase studii de istoria muzicii, o mare perspicacitate şi lărgime de idei.

De fapt, în Franţa, cu vreo jumătate de secol înaintea umaniştilor italieni, au fost dezbătute toate problemele care au pasionat mintea şi inima camarazilor lor de arme mai tineri, din Italia — cu deosebirea că umaniştii francezi au văzut mult mai puţină intoleranţă faţă de factura polifonică şi de alte cîteva tradiţii medievale şi le-au osîndit cu mai puţină ardoare polemică decît au făcut-o unii dintre umaniştii italieni în a doua jumătate a secolului XVI şi la începutul secolului XVII.

XIII

După ce am pus în lumină, în linii generale, ambianţa istorică concretă şi caracterul culturii artistice a Franţei din secolele XV—XVI şi am

* Este semnificativ faptul că aceste cuvinte ale lui Ronsard despre legătura dintre purtarea omului şi atitudinea acestuia faţă de muzică sînt foarte apropiate de concepţiile lui Shakespeare asupra rolului etic al muzicii.

arătat marele rol pe care l-a jucat muzica în concepțiile și în practica artistică vie a umaniștilor parizieni și lyonezi, vom trece la caracterizarea principalelor genuri ale muzicii franceze din acea perioadă, care înglobează două treimi ale secolului XVI.

Un obstacol serios în această problemă este faptul că, atît în literatura muzicologică universală cît și în cea franceză, manifestările Renașterii muzicale din Franța sînt insuficient puse în lumină. O atenție ceva mai mare a fost acordată *chanson*-ului francez (în *Istoria muzicii* scrisă de Jules Combarieu) și principiilor muzicale ale „Pleiadei" (în lucrările lui Tiersot, Masson și ale altor cîtorva autori).

Însă sintetizarea materialului expus și evaluarea lui justă urmează să se facă abia de acum înainte, fără a mai vorbi de necesitatea de a se extinde cercetările și asupra altor genuri ale acelei vremi, ca motetele, missele și genurile muzicii instrumentale (de orgă, de clavecin, muzică pentru ansambluri instrumentale). Caracterele acestor genuri nu au fost menționate decît în treacăt în literatura de specialitate, nefăcînd excepție nici lucrări ca istoria muzicii scrisă de Ambros în mai multe volume, *Istoria motetului* de Leichtentritt sau *Istoria missei* de Peter Wagner — cu toate că există un număr destul de mare de materiale muzicale publicate. Între acestea, trebuie menționate în primul rînd numeroasele volume ale seriei editate de Expert, bibliotecar al secției muzicale a Bibliotecii naționale din Paris, serie ce poartă titlul *Maeștrii muzicii din Renașterea franceză* *, precum și două prețioase publicații ale lui Gérold : cele mai vechi melodii de psalmi hughenoți și vechi notări de cîntece populare franceze pe o singură voce.

Viața muzicală însuflețită a orașelor franceze din secolul XVI ne permite să urmărim acele tendințe ale Renașterii, care erau legate de formarea trăsăturilor particulare ale muzicii franceze naționale și care au devenit apoi un factor determinant în întreaga evoluție a culturii muzicale franceze înaintate. Aceste tendințe se manifestă și în genurile complexe, monumentale ale acelei vremi — chiar și în muzica polifonică monumentală oficială, legată de ritualul liturghiei (missei) catolice — muzică în aparență „înoremenită", „anchilozată", refractară la orice influențe novatoare. Aceleași tendințe se vădesc și în motete și — mai ales — în genul cîntecului francez laic polifonic, care a cunoscut pe atunci o înflorire excepțională și a exercitat o influență puternică pînă dincolo de hotarele Franței. De asemenea, aceste tendințe se fac simțite și în spontana muzică populară de tradiție orală, despre care va fi vorba mai departe.

Mai întîi, ne vom opri asupra cîntecului francez laic polifonic *(chanson)* — genul cel mai caracteristic și mai bogat în trăsături umaniste ; ne vom ocupa apoi, pe rînd, de motet, de missă, de experiențele novatoare ale membrilor „Pleiadei" ; vom trasa o paralelă între această creație interesantă, însă excesiv de cerebrală, și practica muzicală a hughenoților. Vom acorda o atenție deosebită muzicii păturilor largi ale populației, care înglobează și creația muzical-poetică a hughenoților, îndreptată adesea împotriva catolicilor, creație în care se simte adesea pulsul viu al muzicii populare.

---

* *Les maîtres de la musique de la Renaissance française.*

CÎNTECUL POLIFONIC FRANCEZ DIN SECOLELE XV—XVI *

I

Cel mai strălucit s-au manifestat noile tendinţe ale Renaşterii în cîntecul polifonic francez laic — atît în conţinutul ideologic al acestuia, în realismul său suculent şi plin de viaţă, strîns legat de procupările de toate zilele, cît şi în particularităţile mijloacelor de expresie ale numeroaselor varietăţi ale acestui gen muzical **.

Caracterul realist al cîntecului polifonic francez se manifestă prin faptul că imaginile sale reflectă veridic importante evenimente istorice ale vremii, zugrăvesc numeroase tablouri din viaţă, redau variate peisaje muzicale autohtone, ce se remarcă prin bogăţia culorii locale. *Chanson*-ul francez a imortalizat multe figuri de oameni din popor din acea vreme, cu caracteristica lor naţională, cu năzuinţele şi sentimentele lor. Fondul ideologic al acestui gen muzical constă în apărarea idealurilor laice ale oamenilor simpli ; el este străin şi chiar ostil scolasticii şi misticismului de orice fel. Imaginile muzicale din *chanson* sînt create mai ales prin mijloacele melodiei, care este plastică, expresivă şi însumează intonaţiile de largă circulaţie ale epocii şi poporului respectiv. Maeştrii acestui gen de cîntec liric folosesc cu îndemînare atît mijloacele polifoniei, cît şi pe acelea ale armoniei, în scopul creării unor imagini muzicale multilaterale, complexe, mobile, înfăţişînd adesea mulţimea de pe stradă, armata pe cîmpul de bătălie, un grup care susţine o conversaţie însufleţită, un ospăţ între prieteni, o serbare populară etc.

Cîntecul polifonic francez din secolele XV—XVI constituie un fel de „enciclopedie muzicală“ a vieţii poporului francez din acea epocă.

Multe cîntece de acest fel redau imagini legate de războaiele religioase din Franţa secolului XVI (despre aceasta va fi vorba mai în detaliu în paginile următoare) şi de evenimentele militare ale acelei vremi.

---

* În istoria muzicii acest gen muzical este cunoscut sub denumirea larg întrebuinţată de *chanson* francez. Mai departe vom utiliza, pentru conciziune, această denumire.

** Sînt caracteristice în această privinţă şi unele genuri de muzică instrumentală (v. § VIII al acestui capitol).

Este cunoscut cîntecul lui Janequin, scris cu ocazia bătăliei de la Marignan *, şi un altul legat de luptele de lîngă Boulogne ; un cîntec al lui Leroux de Lincy vorbind despre asediul oraşului Metz etc. Astfel de cîntece, care se remarcă printr-un tonus emoţional ridicat, reproduc strigăte de bătălie, semnale, zgomotul luptei, triumful victoriei etc.

Alte cîntece reflectă subiecte şi imagini din viaţa oraşelor.

Într-una din fanteziile vocale ale lui Janequin, autorul exclamă : „Scoală-te, dragă Colinette, e timpul să bem ; risul şi plăcerea — iată ce-mi doresc eu. Toţi să fie veseli. A venit primăvara...".

Iată textul unuia din cîntecele lui Lasso : „Azi dimineaţă, la micul dejun, vom avea şuncă bună, o sticlă plină cu vin scump şi pîine albă fără coajă, iar focul va arde în cămin... însă principalul este să ai bani".

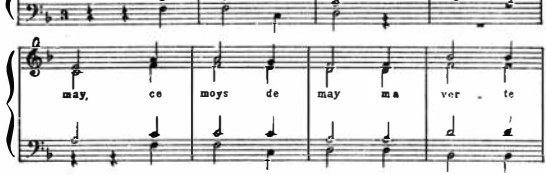
În textul unui cîntec de Claudin de Sermisy, ideea de bogăţie apare sub un alt aspect : „Fie blestemată bogăţia, căci din cauza ei am pierdut-o pe draga mea : eu am cîştigat-o prin dragoste, dar un altul mi-a răpit-o cu ajutorul avuţiei..." [25]

Se întîmplă ca un astfel de cîntec să redea o scenă caracteristică din viaţa de familie. Aşa este textul unuia dintre cîntecele lui Lasso, ale cărui personaje sînt un soţ bătrîn şi gelos şi o nevastă tînără : „Cînd soţul meu se întoarce acasă, soarta mea este să fiu bătută : dînsul îmi azvîrle în cap linguroiul. Mă tem ca acest bătrîn gelos şi cicălitor să nu mă omoare ; eu sînt tînără, iar el e bătrîn".

Cîntecele franceze din secolul XVI sînt „narative, lirice, intime, triste, glumeţe, descriptive, galante". [26] Sînt caracteristice multiplele aspecte ale *chanson*-ului francez şi limitele mari între care variază dimensiunile sale : de la cîteva măsuri (aşa este de exemplu cîntecul lui Lasso *Sçais-tu dire l'ave*) pînă la 12 pagini (*La chasse* de Janequin), iar cîntecul *Je me plains* de Claude le Jeune se întinde pe 63 de pagini.

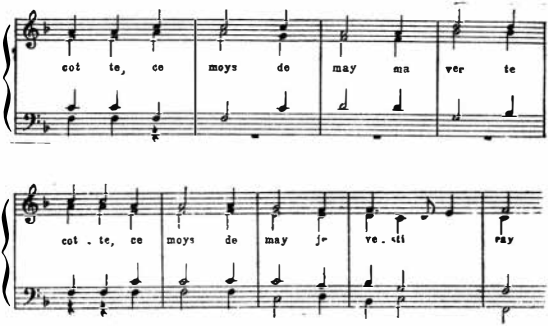
Melodiile acestor cîntece sînt pline de strălucire, de prospeţime şi sînt uşor de memorat ; ele sînt de regulă mai mult sau mai puţin înrudite cu cîntecul popular şi se alimentează din izvoarele acestuia. Romain Rolland, în articolul său *Opera din secolul XVII*, ** subliniază în mod just caracterul popular al mai multor cîntece de Janequin

1

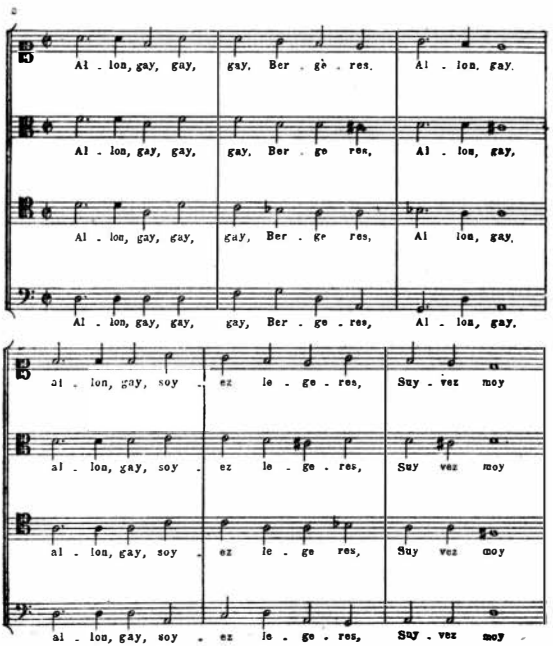


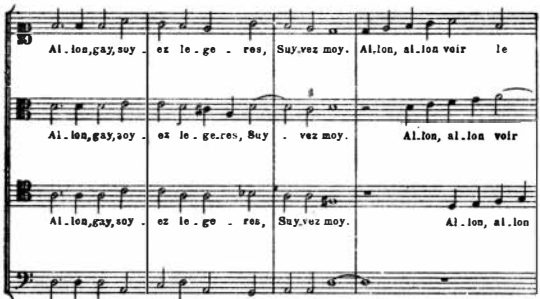
* Numele francez al oraşului italian Melegnano (N. trad.).

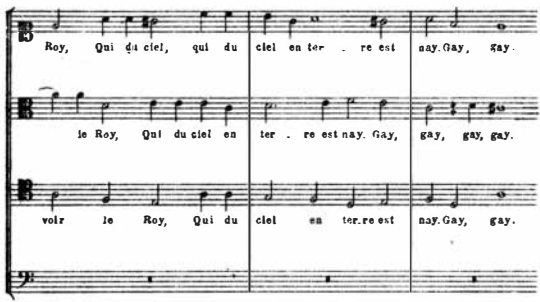
** Ne referim la originalul acestui articol în limba franceză, publicat în enciclopedia lui Lavignac.



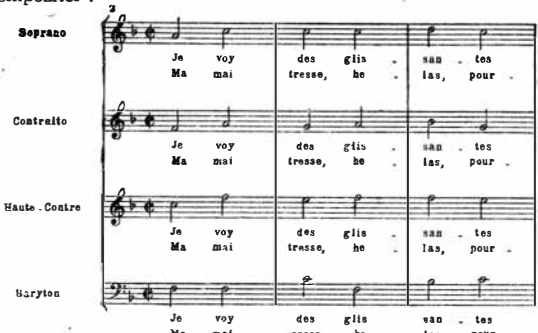
de Costeley (*Allons, gay bergères — Haidem, vesele păstorițe*) :

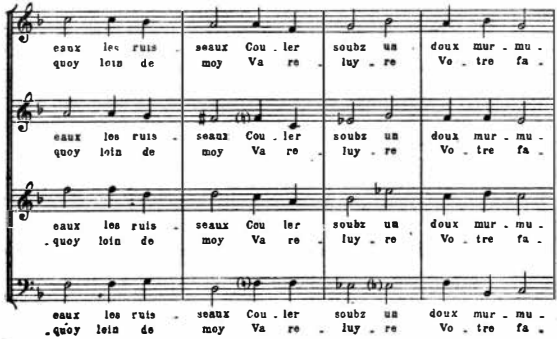


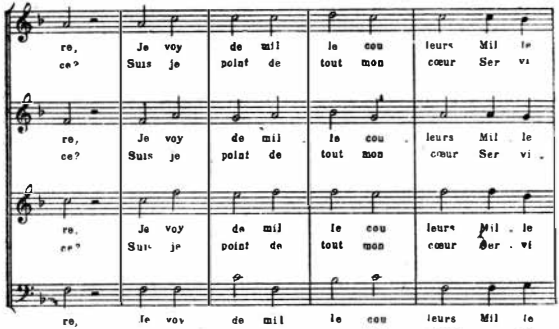


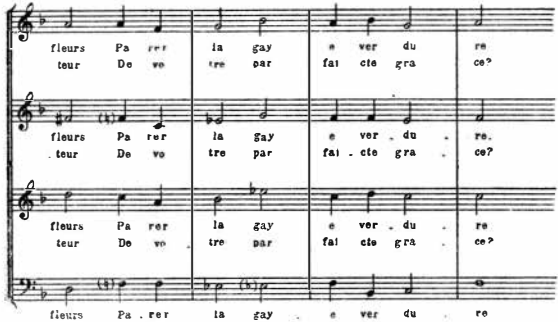


şi al cîntecului *Je vois les glissantes eaux (Văd apele cum lunecă)* de acelaşi compozitor :

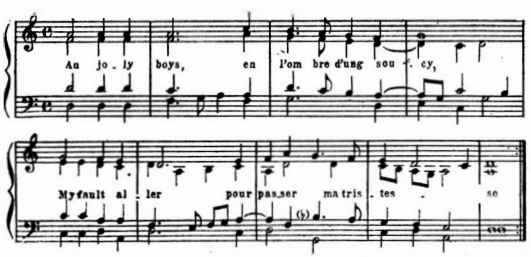



eaux les ruis seaux Cou . ler soubz un doux mur . mu .
quoy loin de moy Va re luy . re Vo . tre fa .
eaux les ruis seaux Cou . ler soubz un doux mur . mu .
quoy loin de moy Va re luy . re Vo . tre fa .
eaux les ruis seaux Cou ler soubz un doux mur . mu .
quoy loin de moy Va re luy . re Vo . tre fa .
eaux les ruis seaux Cou . ler soubz un doux mur . mu .
quoy loin de moy Va re luy . re Vo . tre fa .

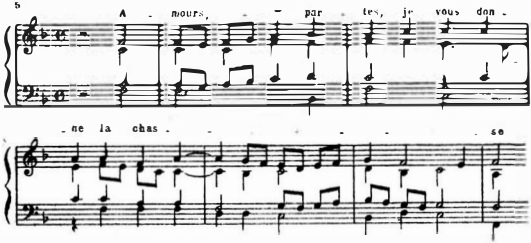

re, Je voy de mil le cou leurs Mil le
ce? Suis je point de tout mon cœur Ser vi
re, Je voy de mil le cou leurs Mil le
ce? Suis je point de tout mon cœur Ser vi .
re, Je voy de mil le cou leurs Mil . le
ce? Suis je point de tout mon cœur Ser . vi
re, Je voy de mil le cou leurs Mil le
ce? Suis je point de tout mon cœur Ser vi


fleurs Pa rer la gay e ver du re
teur De vo tre par fai cte gra ce?
fleurs Pa rer la gay e ver . du . re.
teur De vo tre par fai . cte gra . ce?
fleurs Pa rer la gay e ver . du . re
teur De vo tre par fai cte gra . ce?
fleurs Pa . rer la gay . e ver du . re
teur De vo tre par fai cte gra ce?

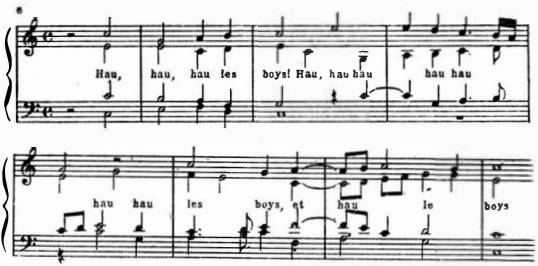
Asemenea cîntece în spirit popular sînt extrem de numeroase în creaţia lui Claudin de Sermisy. Romain Rolland citează *Au joly boys (În frumoasa pădure)*



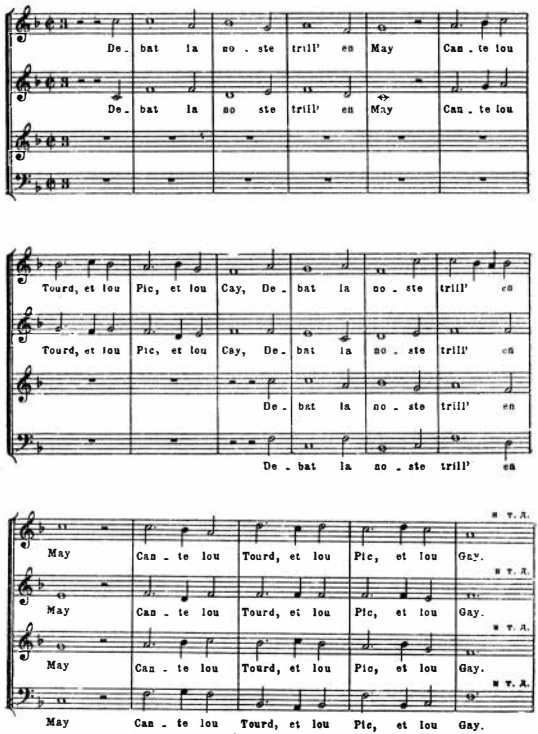
şi *Amours, partes (Du-te, dragoste)* de acelaşi compozitor



precum şi un alt cîntec de Sermisy : *Hau, hau, les boys (Hei, hei, pădure) :*

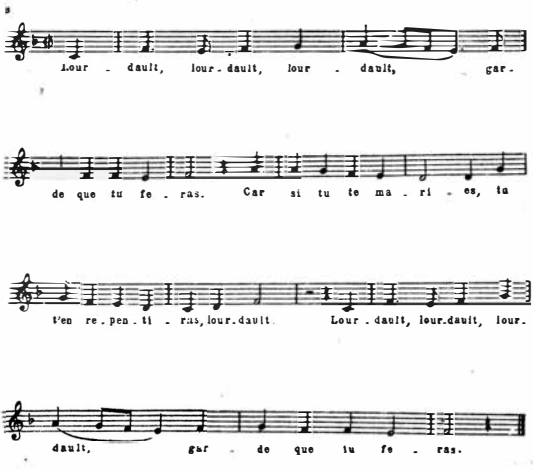


Sînt apropiate de muzica populară imaginile din cîntecul lui Claude le Jeune *La villageoise de Gascogne (Ţărăncuţa din Gasconia).* * Se remarcă simplitatea, spontaneitatea şi expresivitatea melodiei pregnante, colorate, precum şi ritmul precis, dansant. Cîntecul începe cu un cuplet introductiv pe două voci — procedeu caracteristic pentru cîntecele populare — după care corul cîntă pe patru voci ; caracterul major al modului este evident :

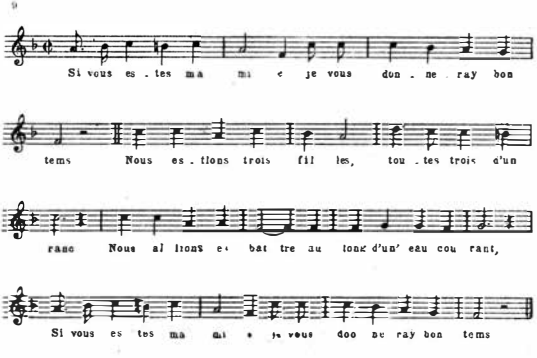


* Montaigne vorbea cu admiraţie despre *villanellele* gascone *(villanelles de Gascogne)*, comparînd „naivitatea şi graţia lor" cu „înalta frumuseţe a poeziei desăvîrşite *(les naïvetés et grâces à la principale beauté de la poésie parfaite selon art).*

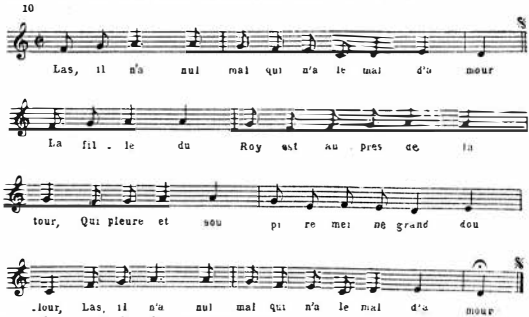
Tiersot [27] şi mai ales Gérold [28] identifică, în mod destul de just, nu meroase surse populare ale unor *chansons*. Uneori, este vorba de un dans popular :



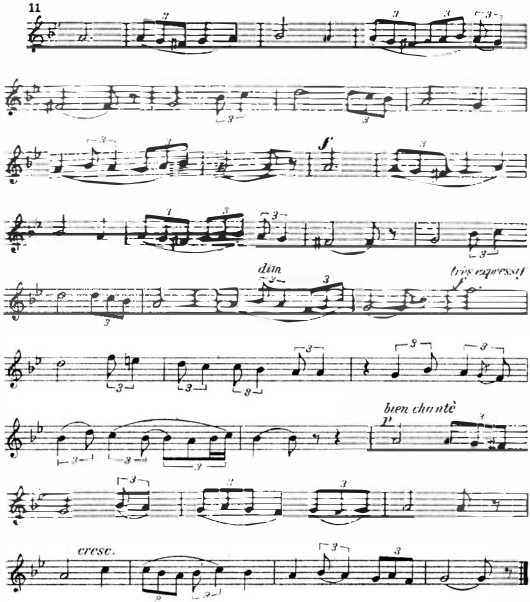
sau :



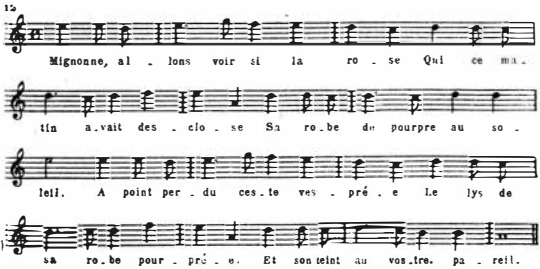
Alte ori, melodia este de factură lirico-epică :



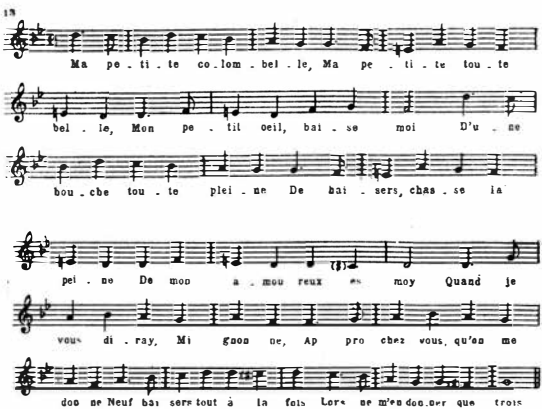
pătrunsă de o profundă expresivitate :



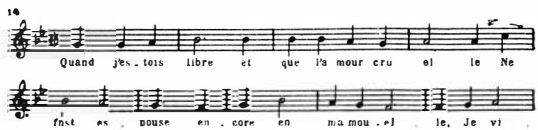
Uneori, avem a face cu un maliţios cîntec orăşenesc de stradă, strămoş al vodevilului de mai tîrziu :

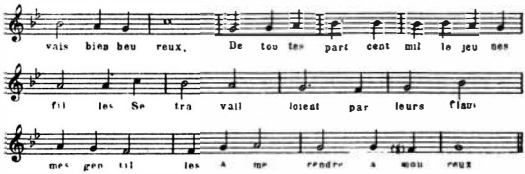


Aceluiaşi tip îi aparţine şi următorul cîntec :



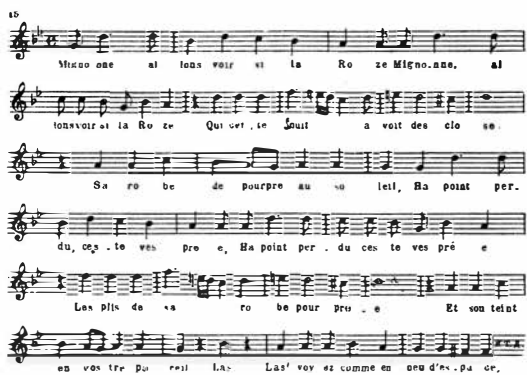
sau :





Se întîmplă ca, drept sursă intonațională, compozitorii secolelor XIV—XVI să utilizeze exclamațiile vînzătorilor ambulanți de stradă, extrem de răspîndite pe atunci mai ales la Paris — marele centru al activității muzicale profesionale și de amatori. Aceasta se vede deosebit de bine în cunoscuta fantezie vocală a lui Janequin *Les cris de Paris (Strigătele din Paris* — v. exemplele 47—50).

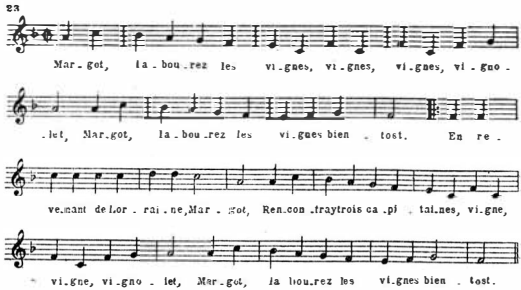
Cînd vorbim despre caracterul democratic al *chanson*-ului, aceasta nu înseamnă că compozitorul păstrează într-o formă absolut neschimbată sursa populară ; totuși, modificările aduse acesteia nu alterează esența melodiei, lucru de care ne putem da seama comparînd prima culegere de vodeviluri păstrată pînă la noi cu textele și melodiile utilizate de autorii de *chansons* — în cazul de față, de către Costeley (a se compara exemplul 12 cu exemplul 15) :



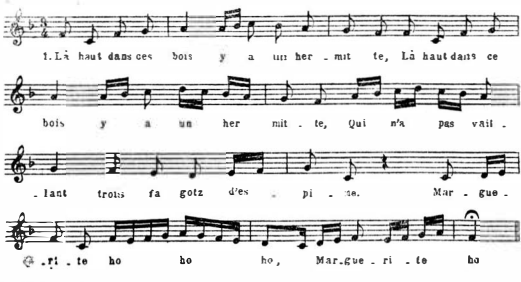
Într-un cuvînt, este vorba de muzica populară de stradă. *

* Mult mai rar, sînt utilizate ca sursă melodică diverse motive din muzica polifonică de cult — din motete, misse, ofertorii. În asemenea cazuri, compozitorul utilizează de obicei cu viclenie melodia lui *aleluia* în chip de parodie, subliniind propriile sale convingeri antireligioase. Se dansa pînă și pe melodia lui *De profundis*.

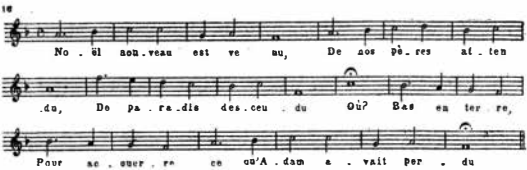
Se remarcă pregnant și claritatea principalelor formule melodice — trăsături care le fac să se întipărească ușor în memorie :



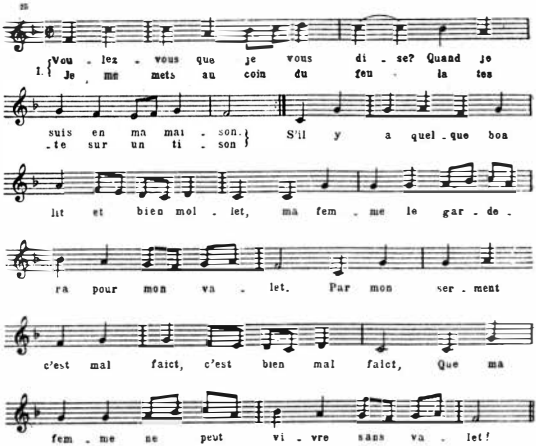
Baza ritmică este subliniată :



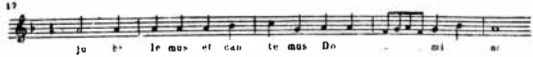
În schimb, și în secolul XVI — ca și pînă atunci — era extrem de răspîndit obiceiul de a utiliza pentru nevoile cultului cîntece laice, adesea chiar cîntece de ritual, datînd dinaintea erei creștine : asemenea melodii pot fi întîlnite și în colindele de crăciun *(Noëls)* :



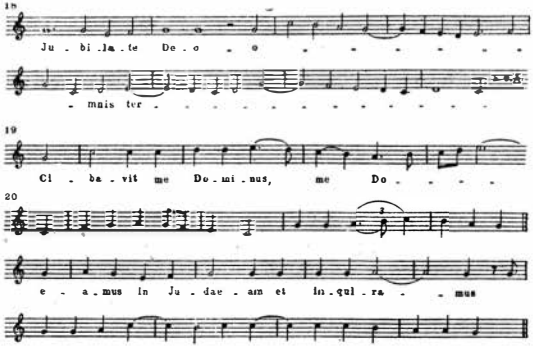
Adesea, este evident caracterul dansant, de factură populară :



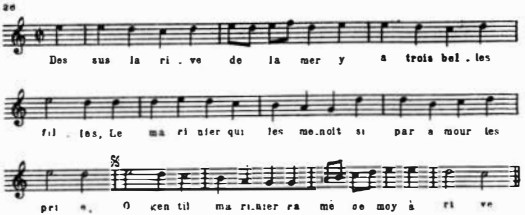
și în motete — de exemplu, în motetul pe șase voci al lui Clemens non papa (exemplele 17—18) și într-un motet pe cinci voci de același compozitor :



sau în lucrările unui alt elev al lui Josquin — Jacob Vaet, a cărui creație are strînse legături cu polifonia franceză ; în aceste lucrări, sînt evidente elementele melodicii populare și caracterul de marș :



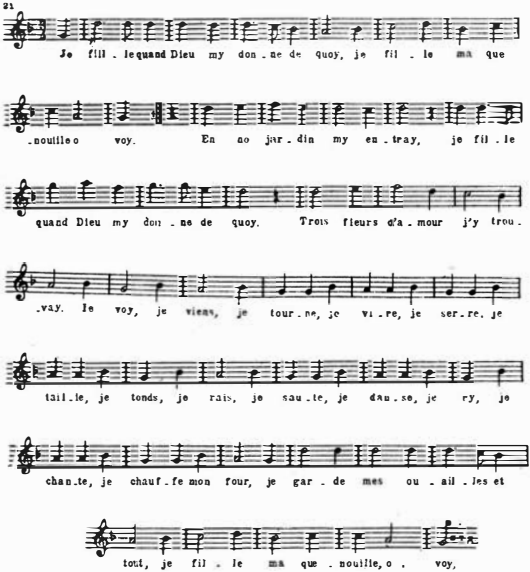
Structura întregului *chanson* se remarcă prin claritate, simplitate, omogenitate organică şi o desfăşurare naturală, neforţată :



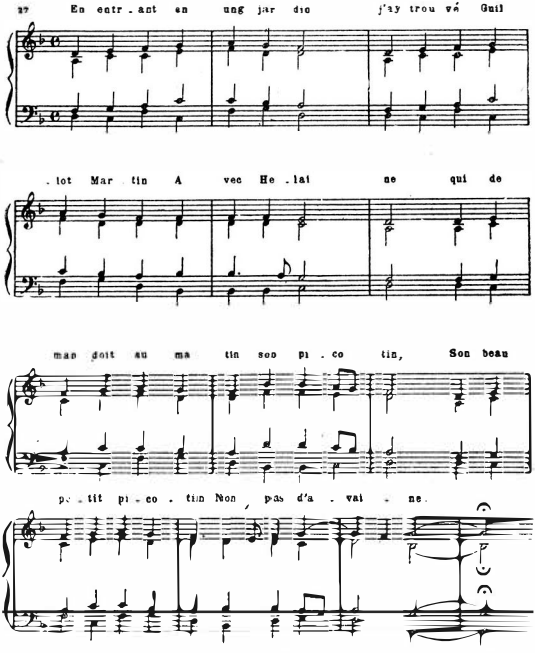
Tot în planul confruntării cu creaţia de cîntece populare este semnificativ faptul că structura muzicii, împărţirea ei, concordă cu structura textului *chanson*-ului : sfîrşitului fiecărui vers îi corespunde, în muzică,

---

Şi în cîntecele religioase ale Margaretei de Navarra se întîlnesc uneori melodii populare extrem de răspîndite :



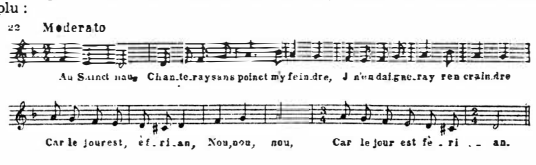
o cezură, iar încheierea fiecărei fraze din text este subliniată printr-o cadență :



Totodată, nu se recurge aproape de loc la redarea prin mijloace muzicale a înțelesului unor cuvinte izolate, procedeu atît de caracteristic pen-

---

Același lucru se poate spune și despre psalmii hughenoți (v. mai departe). Se întîmplă ca pînă și cîntece celebrînd victorii militare să se cînte — după cum arată Rabelais — pe melodia unor colinde de crăciun; aceasta se vede din următorul exemplu :



tru stilul madrigalului italian : melodia *chanson*-ului francez din secolul XVI — la fel ca și melodiile populare — exprimă de obicei înțelesul, conținutul unei fraze întregi, uneori chiar al întregului text al cîntecului, iar nu înțelesul unor cuvinte sau propoziții luate separat. Mai mult decît atît — nu sînt rare cazurile cînd pe una și aceeași melodie se cîntă cuplete care diferă prin conținutul textului respectiv ; la fel se întîmplă și în cazul cupletelor populare.

Legătura *chanson*-ului cu creația populară și cu muzica instrumentală populară nu se reduce la aceste trăsături. Este incontestabil faptul că influența practicii muzicale populare s-a manifestat și în ce privește utilizarea unor instrumente muzicale.

Se știe că în cîntecul popular s-a încetățenit din cele mai vechi timpuri obiceiul de a dubla linia vocală cu ajutorul acompaniamentului muzical : să ne amintim de diferite varietăți ale eterofoniei și de polifonia de tipul *bourdon*-ului.

Sub influența practicii populare, muzicienii profesioniști din secolul XVI recurgeau tot mai des la instrumentele muzicale, pe care le introduceau și în lucrări care la început fuseseră pur corale — ca *chanson*-ul secolului XVI.

În sfîrșit, *chanson*-ul pregătește dezvoltarea omofoniei, fenomen legat și de muzica populară franceză.

Formarea facturii omofonice a *chanson-ului* s-a vădit în numeroase feluri, relevate în repetate rînduri de către cercetători. Astfel, partidele care fuseseră pînă atunci încredințate vocilor se înlocuiesc tot mai frecvent — cu excepția vocii superioare — printr-un acompaniament instrumental, fenomen legat în special de marele număr de transpuneri pentru lăută ; factura acordică se fixează drept rezultat al intonării concomitente de către diferitele voci a acelorași silabe ale textului, în cazurile cînd fiecărei silabe îi corespundea o singură notă. Toate acestea slujeau și pentru a oferi ascultătorilor fără pregătire muzicală posibilitatea de a relua în cor melodia cunoscută, ce se desfășura la vocea superioară, lucru care ar fi fost mult mai dificil în cazul unei împletiri polifonice a unor voci mergînd în contrapunct.

Este incontestabil că aici și-au spus cuvîntul toate aceste considerente, și multe altele.

II

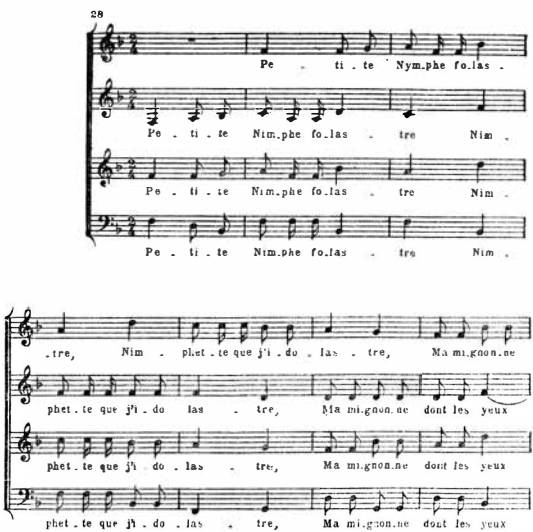
Așadar, trăsăturile democratice ale cîntecului polifonic din secolul XVI se afirmă hotărît și în mod destul de variat. Această legătură cu creația de cîntece populare a determinat în mare măsură acele particularități ale *chanson*-ului din secolul XVI, pe care le subliniază toți cercetătorii fără excepție : vioiciunea, sprinteneala, claritatea și, în primul rînd, caracterul realist al melodicii populare franceze, care s-a format și s-a perfecționat treptat, în cursul unei evoluții multiseculare.

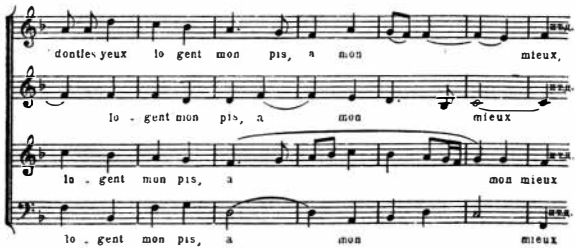
În dezvoltarea lor, aceste trăsături au trebuit să ducă o luptă acerbă împotriva tendințelor antirealiste, antidemocratice, care reflectă întru totul caracterul reacționar al ideologiei feudalismului.

Pe această bază melodică amplă, *chanson*-ul francez atinge un foarte înalt nivel de măiestrie polifonică; unele dintre sursele acestei măiestrii trebuie căutate în creația talentatului Josquin și a unor predecesori ai acestuia, ca Ockeghem, Binchois, Busnois, Cordier. În această privință, cîntecul polifonic a moștenit numeroase cuceriri ale tehnicii polifonice, ce s-au acumulat în cele două secole precedente. *Chanson*-ul constituie, în mod firesc, ultima verigă dintr-un șir de genuri muzicale, care începe cu motetul francez „gotic" timpuriu (mai exact, cu acea varietate de motete pe trei voci, în care vocea a doua era încredințată instrumentelor); de aici, s-a ajuns la *chanson*-ul burgund și, apoi, la cele mai înalte realizări ale polifoniei laice din timpul Renașterii franceze.

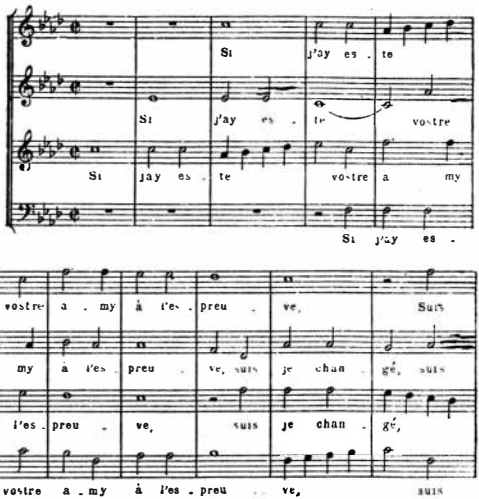
De aceea, *chanson*-ul francez din secolul XVI a fost genul favorit al celor mai experimentați maeștri polifoniști. Dacă societatea „înaltă" și curtea nu vedeau în *chanson*-ul francez decît un fel de „șlagăr", de „noutate la modă", în schimb pentru compozitorii înaintați acest gen muzical era un gen democratic, bazat pe tradițiile seculare ale creației populare și pe realizările măiestriei polifonice componistice.

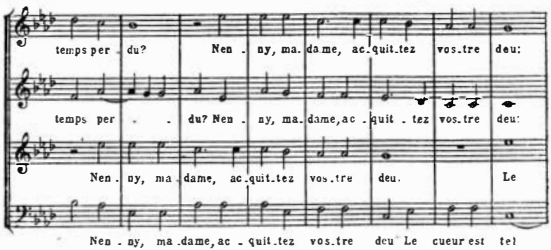
De aceea, compozitorii de cîntece polifonice din secolul XVI utilizează adesea procedee polifonice iscusite. Iată un exemplu de Janequin:




dontles yeux lo gent mon pis, a mon mieux,
lo - gent mon pis, a mon mieux
lo - gent mon pis, a mon mieux
lo - gent mon pis, a mon mieux

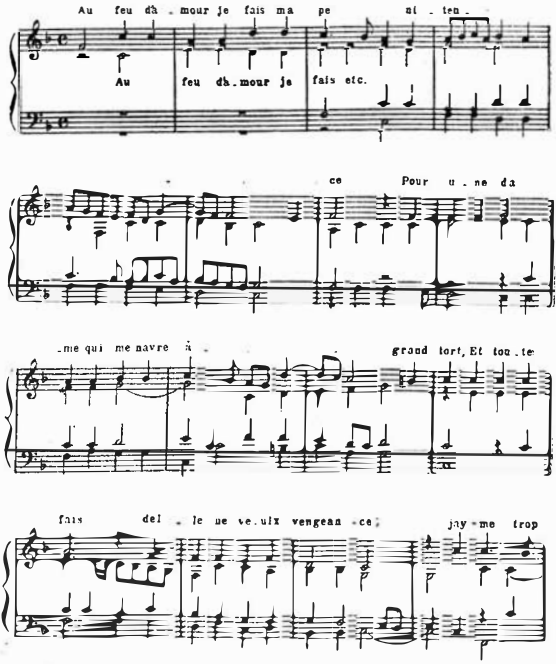
sau :

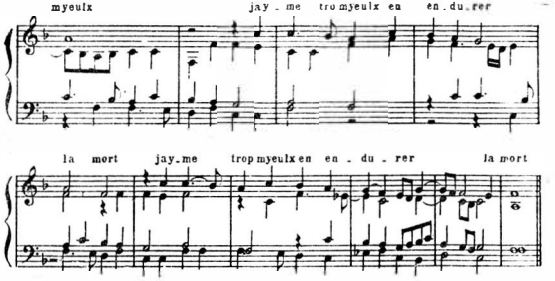

29
Si j'ay es - te
Si j'ay es - te vostre
Si jay es - te vostre a my
Si j'ay es -
vostre a - my à l'es - preu - ve, Suis
- my à l'es - preu - ve, suis je chan - gé, suis
à l'es - preu - ve, suis je chan - gé,
- té vostre a - my à l'es - preu - ve, suis
je chan - gé pour quel - que
je chan - gé pour quel - que
quel - que temps per - du?
je chan gé pour quel - que temps per - du?



Astfel, la începutul acestor cîntece se întîlnesc frecvent introduceri bazate pe imitații, motivul inițial (de obicei de origine populară) fiind reluat insistent de celelalte voci :

30





Motivului inițial îi ia mai departe locul o altă melodie, care trece și ea, sub formă de imitații, pe la toate vocile ; alteori — mai rar — melodia folosită la început se menține de-a lungul întregului cîntec.

Este interesant și faptul că fiecărei secțiuni a textului îi corespunde un motiv anumit, care trece pe la toate vocile, fiecare secțiune încheindu-se prin cîte o cadență.

Așadar, avem de-a face aici tot cu principiul motetului, pe care îl cunoaștem bine din polifonia clasică a secolului XV.

Dintr-un studiu mai atent al practicii celor mai buni compozitori din secolul XVI, reiese că aplicarea principiului motetului în genul laic al *chanson*-ului nu constă în transpunerea mecanică în domeniul respectiv a manierei scriiturii polifonice a motetului, manieră ce s-a închegat în condițiile specifice ale culturii muzicale religioase. Este evidentă restructurarea acestui principiu în conformitate cu condițiile muzicii laice, foarte apropiate de practica muzicală populară — mergîndu-se pînă la înlocuirea scriiturii la cinci voci prin aceea la patru voci ; acest fapt trebuie pus în legătură și cu formarea facturii omofonico-armonice.

Toate acestea, și multe alte modificări prin care a trecut principiul motetului în practica componistică a celor mai buni maeștri din secolul XVI, arată că de la dezvoltarea muzicală după principiul motetului s-a efectuat trecerea la dezvoltarea după principiul cîntecului — identică aceleia din cîntecele populare pe una sau pe două voci, aparținînd perioadei precedente. Prin intermediul *chanson*-ului francez din secolul XVI, acest principiu s-a încetățenit în maniera scriiturii polifonice a compozitorilor profesioniști și a intrat în patrimoniul muzicii componistice.

Acesta este unul dintre marile merite ale *chanson*-ului din secolul XVI, merit ce aparține muzicii franceze.

Nici în *frottolă* și *villanellă*, nici în madrigalul italian, nu poate fi găsită o întruchipare atît de strălucită a acestui principiu. În *frottola* italiană se străvăd „urme" neînsemnate ale procedeului imitației ; în *villanellă* elementele polifoniei lipsesc cu totul. Pe de altă parte, transformarea pe care principiul motetului o suferă în madrigal urmează — mai ales în

primele timpuri — cu totul altă direcție decît în *chanson*-ul francez din secolul XVI și duce în ultimă instanță la crearea ansamblurilor corale din opere și a simfoniilor și concertelor „sacre". Cîntecul popular rămîne în afara cîmpului vizual al madrigaliștilor — spre deosebire de autorii cîntecului polifonic francez : în aceasta constă, istoricește, superioritatea incontestabilă a acestui din urmă gen muzical.

Astfel, cele mai bune dintre cîntecele polifonice franceze nu sînt un produs al îmbinării artificiale a elementelor de motet cu acelea de cîntec, ci constituie o *trecere* de la un gen la celălalt și prezintă trăsături noi, aparținînd facturii lucrărilor polifonice laice.

III

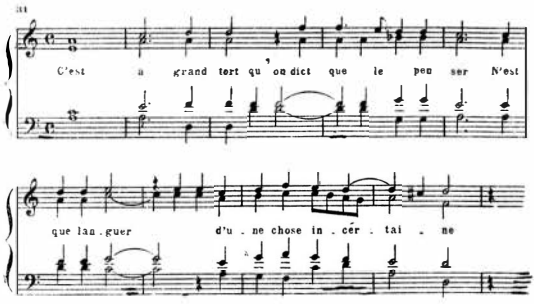
În cazul de față, ne referim nu numai la factura acordică a acompaniamentului ce susține vocea superioară conducătoare, căreia îi este înrudințată desfășurarea melodiei — ci și la dezvoltarea treptată a noilor funcțiuni armonice ale modului.

Aceasta este o etapă extrem de importantă în istoria culturii muzicale, etapă care pregătește fixarea definitivă a acestei facturi în monodia secolului XVII.

Astfel, întîlnim întregi secțiuni cu factură acordică în tot cursul evoluției polifoniei „clasice" neerlandeze, începînd cu Dufay și mergînd pînă la creația lui Josquin.

O factură acordică mult mai avansată și situată la un nivel mult mai înalt este aceea pe care o întîlnim în cultura muzicală a Italiei : dacă în lucrările polifoniștilor din secolul XV și de la începutul secolului XVI legăturile armonice funcționale apăreau numai în mică măsură, în schimb cîntecele italiene de carnaval și *frottolele* anunță și sistemul funcțiunilor modale *T—S—D—T*.

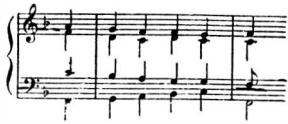
Factura omofonică a *chanson*-ului francez din secolul XVI variază considerabil în ce privește caracterul și nivelul său. Uneori apare o scriitură acordică apropiată de tipul motetului :



În astfel de cazuri, pe ascultătorul din zilele noastre îl supără adesea neconcordanța dintre structura ritmico-intonațională limpede, precisă, a melosului și caracterul rudimentar al legăturilor armonice dintre acorduri.

Însă astfel de exemple nu sînt prea frecvente : ele constituie o tentativă de a transpune mecanic principiile scriiturii motetului — gen al muzicii de cult — în domeniul cîntecului polifonic laic cu bază populară. Mai des pot fi găsite cazuri de folosire extrem de inegală a facturii acordice : formule armonice care vădesc o înțelegere a funcțiunilor modale alternează cu juxtapuneri mai mult sau mai puțin întîmplătoare. De obicei, formulele cele mai bine cristalizate sînt cadențele :

32

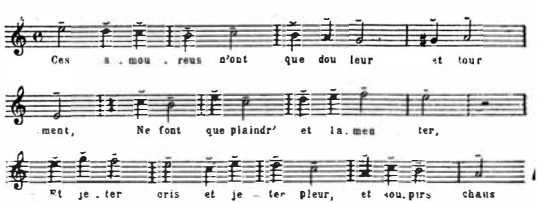


În sfîrșit, se întîlnesc cazuri — ce e drept, puțin numeroase — de sesizare mai deplină a logicii facturii omofonico-armonice.

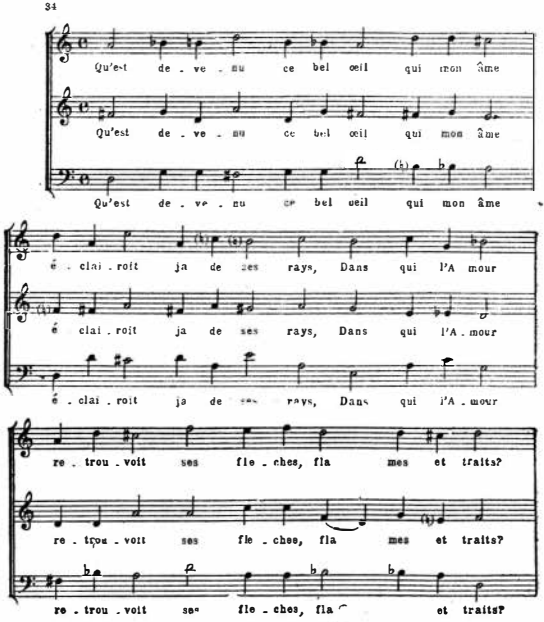
În legătură cu formarea omofoniei în muzica polifonică laică franceză din secolul XVI, trebuie să ne oprim asupra activității reformatoare a „Pleiadei" în domeniul poeziei și al muzicii.

Spre deosebire de linia despre care a fost vorba mai sus (legătura *chanson*-ului francez cu practica muzicală a cîntecului popular) — tendință veche de mai multe secole, care a alimentat creația componistică franceză cu seva vie a artei populare — creația muzicală a „Pleiadei" a fost un produs al speculațiilor teoretice ale unui grup de umaniști de o înaltă cultură, care, seduși de niște visuri utopice, au încercat în van să pătrundă taina pierdută a melosului antic. La aceștia, dominația vocii superioare nu este rezultatul folosirii unor melodii populare simple, ci o urmare a năzuinței de a reînvia melodica antică legată indisolubil de cuvînt, prin „inventarea" intenționată a unei melodii subordonate textului :

33

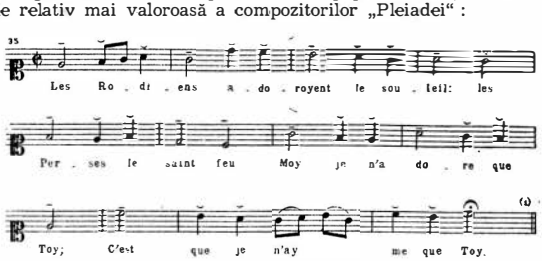


sau :

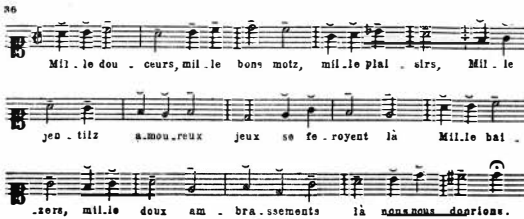


Din această cauză, majoritatea lucrărilor de acest fel sînt — după cum vom vedea — artificiale, cerebrale, lipsite de o dezvoltare naturală, liberă.

Un melos mai spontan, mai flexibil, mai elastic poate fi găsit în „șansonetă", gen care beneficia pe atunci de popularitate, și care a fost o creație relativ mai valoroasă a compozitorilor „Pleiadei" :



sau :



Asemenea lucrări au fost scrise în mare număr de Baïf, precum şi de camarazii de arme ai acestuia. Aceeaşi spontaneitate caracterizează şi cîntecul lirico-erotic — aşa-numitul *air de cour* — gen care şi-a făcut apariţia curînd după aceea.

IV

Toate fenomenele despre care a fost vorba mai sus sînt o mărturie indiscutabilă a faptului că cîntecul polifonic francez din secolul XVI, care îşi avea rădăcinile în solul fertil al cîntecului popular autohton, a întruchipat trăsăturile *naţionale* în curs de formare ale culturii muzicale franceze — trăsături care (cu oarecare modificări) *s-au conservat cu trăinicie pînă în zilele noastre.*

Într-adevăr, în genul *chanson*-ului francez (începînd cu acele varietăţi ale sale care trăiau în păturile poporului şi pînă la aşa-numitul *air de cour*, cu caracter mai rafinat) se vădesc în mare măsură trăsăturile naţionale pe cale de închegare ale culturii franceze a Renaşterii.

Mai mult decît atît — o serie de date ne permit să presupunem că în domeniul *chanson*-ului francez aceste trăsături naţionale s-au vădit extrem de timpuriu şi au o mare putere.

Astfel, se ştie că o bună parte din melodiile care circulau în secolul XVI existau deja în secolul XV şi încă de pe la sfîrşitul secolului XV în Franţa se acordă un interes considerabil cîntecelor populare, culegerii, notării şi prelucrării acestora. O dovadă indiscutabilă a acestui interes o constituie numeroasele culegeri de cîntece, care ni s-au păstrat din această perioadă. [29]

Într-adevăr, Attaingnant la Paris şi Jacques Moderne la Lyon au editat în numai 20 de ani (1529—1549) aproape 600 de chansons — fără a pune la socoteală cîntecele publicate de alţi editori şi pe cele conservate sub formă de manuscrise.

Este la fel de semnificativ şi faptul că o bună parte din cîntecele franceze care figurează în culegerile din secolele XV şi XVI s-au menţinut în păturile poporului, unde trăiesc pînă în zilele noastre. Faptul este confirmat de notările de cîntece din creaţia populară orală, cîntece care au continuat să circule în diferite departamente ale Franţei pînă în secolele XIX şi XX.

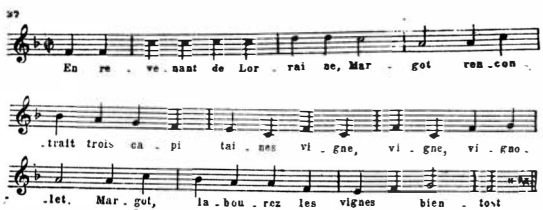
Așa sînt melodiile : *La belle se siet, Mon père a fait faire un château, Voulez-vous que je vous dise, Rossignolet du bois, Quand m'en venoye, L'autrier quand je chevauchoys, En revenant de Lorraine, La jeune dame va au moulin, Là-haut dans ces bois, Au bois madame* și alte cîteva * [30].

Aceasta înseamnă că unele trăsături esențiale, *fundamentale*, ale culturii franceze naționale au început să se contureze la sfîrșitul secolului XV și în secolul XVI, au continuat să se dezvolte de-a lungul secolelor următoare, în conformitate cu nevoile spirituale ale poporului francez și s-au menținut pînă în zilele noastre, constituind expresia tipică a gîndurilor și aspirațiilor poporului.

Așadar, caracterele specifice ale culturii muzicale franceze — așa cum o cunoaștem acum — s-au închegat în cea mai mare parte în epoca de care ne ocupăm și care a fost epoca de început a formării națiunii franceze. Caracterizarea *chanson*-ului francez — pe care am dat-o în paginile precedente, pe baza notărilor muzicale din secolele XV—XVI — coincide perfect cu unele aspecte tipice ale creației populare de cîntece din Franța zilelor noastre.

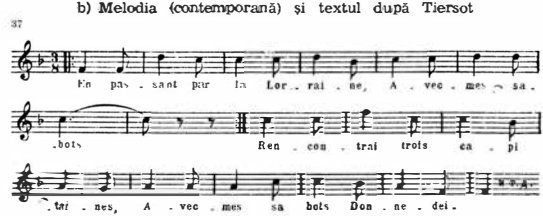
Să luăm ca exemplu cîntecul *En revenant de Lorraine* [31], a cărui evoluție poate fi urmărită — pe bază de documente — începînd încă din secolul XV :

a) Melodia și textul după *Tiers livre de chansons, 1554.*



Să facem comparația cu notarea aceluiași cîntec în forma sub care el trăia în tradiția orală a poporului francez spre sfîrșitul secolului XIX :

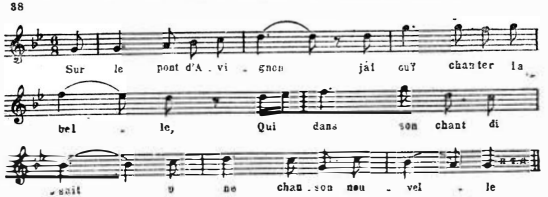
b) Melodia (contemporană) și textul după Tiersot



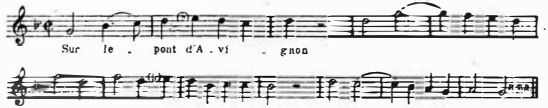
* *Frumoasa se așază, Tatăl meu a pus să facă un castel, Vreți să vă spun, Privighetoarea din pădure, Cînd veneu, Alaltăieri cînd călăream, Întorcîndu-se din Lorena, Tînăra merge la moară, Colo sus în pădure* ș. a.

Afară de faptul că textul este asemănător, constatăm că melodia s-a schimbat uluitor de puțin ! Iată alte două exemple [32] :

a) Melodia *Sur le pont d'Avignon*, din culegerea Petrucci, 1503



b) Melodia (contemporană) din Normandia (după Tiersot)



De aceea nu trebuie să ne mire faptul că o afirmare atît de hotărîtă, în *chanson*-ul francez, a caracterului național al poporului francez a făcut ca acest gen muzical *să se răspîndească dincolo de hotarele patriei sale* și i-a asigurat o prețuire generală de-a lungul întregului secol XVI și chiar ulterior. Să ne amintim de genul atît de interesant în felul său, numit *canzon francese*, care a cunoscut o extrem de mare popularitate în Italia — țară a cărei cultură muzicală populară proprie luase o dezvoltare atît de timpurie. Nu este o întîmplare faptul că în prima culegere editată de Petrucci în anul 1501 la Veneția — *Harmonice Musices Odhecaton* — majoritatea pieselor sînt *chansons* franceze. Cîntecul francez a continuat să se bucure de aceeași apreciere pînă la revoluțiile din anii 1789 și 1848, pînă la Comuna din Paris și ulterior.

Aceasta dovedește o dată mai mult că premisa indispensabilă care determină valoarea universală a oricărui gen muzical nu este renunțarea la caracterul național, ci, din contra, manifestarea deplină, cît mai desăvîrșită, a aspectelor esențiale ale culturii înaintate, capabile de progres, în forma ei națională.

În încheierea acestui capitol extrem de important din istoria culturii muzicale a Franței secolului XVI, trebuie să ne ocupăm de cei mai importanți dintre numeroșii autori de *chansons* franceze, cunoscuți nouă (e destul să menționăm că Ambros dă aproape optzeci de nume, însă lista lui este departe de a fi completă): [32]. Du Chemin, Jacotin, Cadéac, Matthäus, Gascogne, Compère, Courtois, Mouton, Moulu, Passereau, Richafort, Sandrin, Certon, Claudin de Sermisy și mulți alții. Cei mai remarcabili autori de chansons sînt însă Lasso, Janequin, Costeley și Claudin de Sermisy.

Despre acele *chansons* franceze scrise de Orlando Lasso va fi vorba în paginile consacrate acestui compozitor * ; acum, ne vom ocupa în primul rînd de Janequin.

* V. *Istoria muzicii universale*, vol. II, p. a 2-a.

Realismul, optimismul și bucuria de a trăi, care saturează creația lui Janequin, precum și vigoarea, pregnanța și suculența muzicii sale, fac ca acest compozitor să ocupe indiscutabil unul din primele locuri în cadrul studiului general al culturii muzicale franceze din epoca Renașterii. Am spus-o și o repetăm — Janequin este un Rabelais al muzicii. În paginile ce urmează, vom căuta să dovedim temeinicia acestei afirmații *.

Dar mai întîi vom prezenta cîteva date din viața compozitorului.

V

În ce privește biografia lui Janequin, datele de care dispunem sînt și mai sărace decît acelea pe care le furnizează biografia marelui contemporan al lui Janequin — Rabelais (or, se știe că biografii lui Rabelais se plîng pe bună dreptate de numărul extrem de mic de informații legate de viața acestuia).

Din nefericire, istoriografii muzicali francezi încă nu au fost în stare să stabilească nici măcar anul și locul nașterii acestui mare muzician al Renașterii ; drumul vieții sale nu a fost reconstituit nici măcar în linii generale ; încă foarte recent, existau îndoieli pînă și în legătură cu apartenența lui Janequin la naționalitatea franceză.

Într-adevăr, pînă de curînd, la dispoziția noastră exista numai un singur document — o poezie a lui Janequin adresată reginei Franței, care, după cum susține Fétis **, a fost pusă în fruntea unei culegeri incluzînd muzică scrisă de Janequin pe textul psalmilor lui David *(Octante deux psaumes de David)*, culegere editată în anul 1559 de Adrien Le Roy și Robert Ballard :

Doncq'en gré ce present, très illustre princesse,
Prends de ton Janequin, qui, en povre vieillesse
Vivant, rien ne lui plaist for due de t'honorer... *** [43]

Abia în ultimele decenii s-au putut culege unele informații în legătură cu biografia lui Janequin (ne referim la studiile lui Cauchie și, mai ales, la acelea ale lui Levron).

Astfel, a fost stabilit că Janequin s-a născut în jurul anului 1490, în orășelul Châtellerault din provincia Poitou, vestită pentru cîntecele sale și pentru înaltul său nivel muzical.

Se pare că în tinerețea sa Janequin a călătorit mult, vizitînd și Parisul.

S-au găsit documente din care reiese că în anul 1529 Janequin — devenit între timp muzician cunoscut — se afla la Bordeaux, unde avea

---

* Comparația cu Rabelais a fost făcută de profesorul M. V. Ivanov-Boreţki în *Culegerea de istoria muzicii*, vol. I, ed. a 2-a, M., 1933, la pag. 52, precum și în manualul de istoria muzicii vest-europene pînă în anul 1789, de prof. T. N. Livanova, în pag. 150 (M., 1940). [33]

** Pînă în momentul de față, încă nu a fost descoperit exemplarul care s-a aflat în posesia lui Fétis.

*** În această poezie, Janequin se plînge, fără ocolișuri, de sărăcia în care era nevoit să-și petrecă anii bătrîneții *(en povre vieillesse)* : „Prea ilustră prințesă, fie-ți plăcut acest dar al supusului tău Janequin, care, trăindu-și în sărăcie bătrînețea, nu are altă plăcere decît datoria de a te cinsti".

obiceiul să facă muzică „pînă tîrziu după miezul nopții", în casa mecenatului Bernard de Lahet.

Aproximativ în 1530 Janequin s-a stabilit la Angers, oraș unde locuiau rude și prieteni ai săi și unde a rămas vreo zece ani. Aici el a ocupat importantul post de conducător muzical (maître de la psallette) * la catedrala din oraș, fondată încă în secolul XI și larg cunoscută în rîndurile muzicanților datorită înaltului nivel al execuției muzicale și datorită orgii excelente pe care o poseda.

Este important să menționăm că Angers — orașul principal al provinciei Anjou — era un centru provincial mare și bogat, numărînd la începutul secolului XVI aproape 20 de mii de locuitori. Mișcarea umanistă a luat aici o mare dezvoltare în prima jumătate a secolului XVI. Universitatea din Angers atrăgea studenți din provinciile vecine. Se bucurau de succes farsele jucate de tinerii juriști — „*basoches*", și spectacolele de crăciun, care posedau trăsături populare, realiste.

La Angers, la o rudă a sa, a trăit în anii tinereții (mai exact, între anii 1505 și 1515) și François Rabelais, care evocă cu nostalgie această perioadă a existenței sale în „prologul" la cartea a patra a romanului său *Gargantua și Pantagruel*.

Este semnificativ faptul că și umanistul Janequin, atît de apropiat ca spirit de Rabelais, a vădit și el predilecție pentru acest mare oraș, care, începînd din secolul XIII, se număra printre centrele intelectuale importante din Franța.

Janequin pleacă din Angers în jurul anului 1540 și locuiește la Paris un timp îndelungat : a putut fi stabilită pe bază de documente prezența lui în acest oraș în anii 1549 și 1555. La Paris, Janequin a fost capelan al ducelui François de Guise ** și a întreținut legături de prietenie cu Ronsard, compunînd muzică pentru unele din versurile acestuia. Data morții lui Janequin nu a putut fi stabilită ***, însă, dacă ne ghidăm după versurile citate mai sus, nu încape îndoială că în anul 1559 Janequin era bătrîn. Cu toată celebritatea sa, compozitorul a trăit în sărăcie pînă la sfîrșitul zilelor sale.

Este răspîndită părerea că, în a doua jumătate a vieții sale, Janequin, ca și mulți alți artiști francezi din acea vreme (de exemplu, cunoscutul sculptor Jean Goujon), ar fi trecut la protestantism [77]. Însă aceasta este greu de crezut despre un om aflat în serviciul ducelui de Guise, care era un catolic înverșunat.

În schimb, este cît se poate de verosimilă ipoteza că Janequin, ca și alți cîțiva compozitori importanți (Claudin, Maillart, Certon), a fost elev al lui Josquin : lucrul este afirmat de Ronsard, care, în prefața la *Meslange*

---

* Psallette era o corporație care avea în grija sa activitatea muzicală a catedralei respective și care era condusă de un maestru de frunte. Psallette era alcătuită din copii și din cîntăreți de psalmi adulți — aceștia din urmă putînd fi membri ai clerului sau persoane laice.

Mulți dintre cîntăreți și dintre conducătorii corului nu se mulțumeau cu executarea muzicii de cult și vădeau preferință pentru muzica laică.

** Acest fapt reiese dintr-o dedicație pusă în fruntea unuia din exemplarele tipărite ale primului volum de *Invențiuni muzicale* ale lui Janequin ; partida vocii superioare a lucrărilor din acest volum se află la biblioteca academiei regale de muzică din Stockholm (*Premier livre des inventions musicales de M. Clément Janequin*, Paris, Nicolas du Chemin, 1555). [35]

*** Se presupune că Janequin a murit în jurul anului 1565.

de chansons, vorbește despre Josquin des Prés, originar din Hainaut, iar între elevii acestuia îl menționează și pe Janequin.

Măiestria lui Janequin și unele din particularitățile sale stilistice fac această afirmație a lui Ronsard foarte plauzibilă.

În legătură cu creația lui Janequin, dispunem de date mult mai abundente decît acelea care alcătuiesc biografia sa. Sînt cunoscute numeroase ediții de lucrări ale sale, a căror listă, însoțită de adnotări amănunțite, a fost publicată de către Brenet ; se pare că nu toate lucrările maestrului s-au păstrat pînă în zilele noastre.

În creația lui Janequin, cele mai importante sînt lucrările din domeniul polifoniei vocale laice, ca : *Réveillez-vous, coeurs endormis (Cîntecul păsărilor), Escoutez tous, gentilz galloys (Bătălia), Gentilz veneurs (Vînătoarea), Or sus, vous dormez trop (Cîntecul ciocîrliei)* *. Ne vom opri asupra lucrării lui Janequin *La Guerre*, care descrie bătălia de la Marignan din 13—14 septembrie 1515 ; după cum se știe, în această bătălie armatele franceze le-au înfrînt pe cele elvețiene. Această fantezie corală este extrem de caracteristică pentru epoca Renașterii franceze.

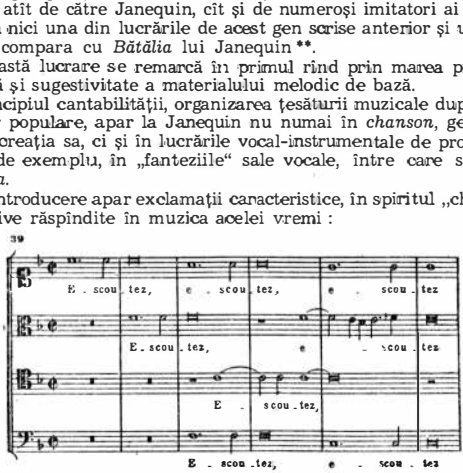
Tablouri de bătălie au fost înfățișate în muzică și înainte de Janequin. Și după apariția fanteziei sus-menționate, au mai fost create lucrări analoage, atît de către Janequin, cît și de numeroși imitatori ai săi.

Însă nici una din lucrările de acest gen scrise anterior și ulterior nu se poate compara cu *Bătălia* lui Janequin **.

Această lucrare se remarcă în primul rînd prin marea prospețime, pregnanță și sugestivitate a materialului melodic de bază.

Principiul cantabilității, organizarea țesăturii muzicale după modelul cîntecelor populare, apar la Janequin nu numai în *chanson*, genul dominant din creația sa, ci și în lucrările vocal-instrumentale de proporții mai mari — de exemplu, în „fanteziile" sale vocale, între care se numără și *Bătălia*.

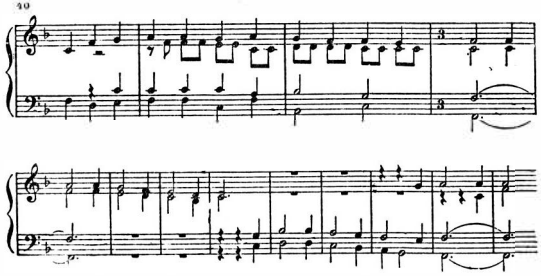
În introducere apar exclamații caracteristice, în spiritul „chemărilor" introductive răspîndite în muzica acelei vremi :



* Toate aceste lucrări sînt strînse în culegerea *Chansons du maistre Clément Janequin nouvellement et correctement imprimées à Paris par Pierre Attaingnant* etc. (publicată în jurul anului 1528). În anul 1537, a apărut o nouă ediție. În culegerea de fantezii vocale a lui Janequin, publicată în 1545, apare pentru prima dată fantezia vocală *Les cris de Paris*.

** Această lucrare este cunoscută sub denumiri diferite : *La Guerre, La Bataille, La Bataille de Marignan, La Bataille française, La défaite des Suisses* (*Războiul, Bătălia, Bătălia de la Marignan, Bătălia francezilor, Înfrîngerea elvețienilor*).

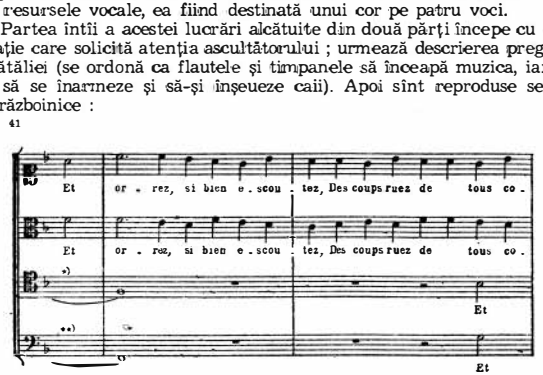
Se remarcă trăsăturile realiste și caracterul dansant al melodicii și al ritmului unor secțiuni introduse de Janequin în mare număr în context, fie anterior descrierii bătăliei, fie urmînd după această descriere :



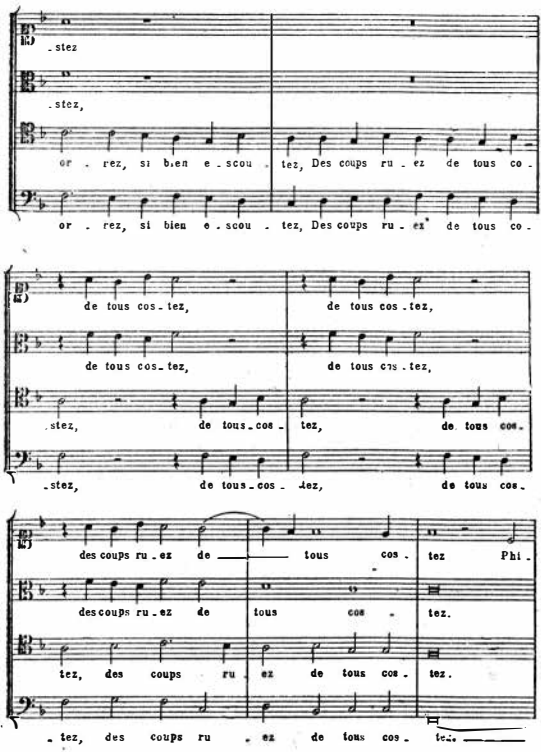
Deși s-ar părea că, în funcție de caracterul său exterior, această lucrare ar trebui să fie înglobată în genul numit *Quodlibet* * (datorită naturii extrem de variate a temelor sale : cîntece ostășești, melodii de dans, cuplete satirice, refrene subliniate, exclamații onomatopeice), totuși nu trebuie scăpate din vedere planificarea întregului, elementele dezvoltării muzical-dramatice (acest termen nu este folosit aici la întîmplare) și, în sfîrșit, marile dimensiuni ale lucrării, dimensiuni neobișnuite pe atunci pentru genurile vocale polifonice *laice*.

Să observăm cît de planificat și consecvent utilizează și îmbogățește Janequin dezvoltarea muzicală a lucrării sale relativ modeste în ce privește resursele vocale, ea fiind destinată unui cor pe patru voci.

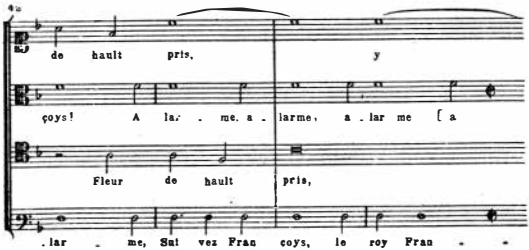
Partea întîi a acestei lucrări alcătuite din două părți începe cu o exclamație care solicită atenția ascultătorului ; urmează descrierea pregătirilor bătăliei (se ordonă ca flautele și timpanele să înceapă muzica, iar soldații să se înarmeze și să-și înșeueze caii). Apoi sînt reproduse semnalele războinice :



* Gen muzical din secolul XVI, caracterizat prin expunerea succesivă sau simultană a unor melodii și texte disparate (N. red.).


-stez
-stez,
or - rez, si bien e - scou - tez, Des coups ru - ez de tous co -
or - rez, si bien e - scou - tez, Des coups ru - ez de tous co -
de tous cos - tez,
de tous cos - tez,
de tous cos - tez,
de tous cos - tez,
-stez, de tous - cos - tez, de tous cos -
-stez, de tous - cos - tez, de tous cos -
des coups ru - ez de tous cos - tez Phi -
des coups ru - ez de tous cos - tez.
tez, des coups ru - ez de tous cos - tez.
- tez, des coups ru - ez de tous cos - tez.
-frez souff - lez fra - pez ta - bours, fra - pez ta - bours
Souf - flez, iou - ez
Phi - frez souf - flez fra - pez ta - bours,
Phi - frez souf - flez fra - pez ta - bours,

Aceste semnale alternează cu motive populare; tensiunea creşte continuu, pînă la încheierea părţii întîi, precedată de strigătul repetat de două ori: *„Alarme! Alarme!“*

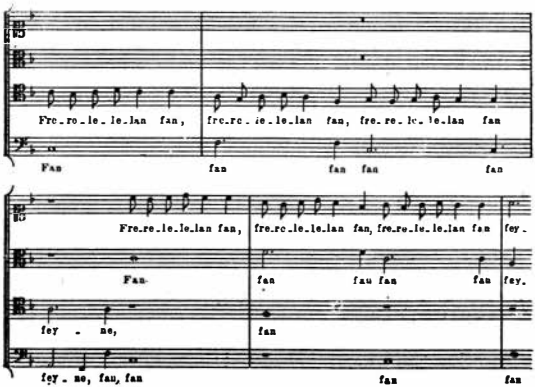


În ce priveşte partea a doua a lucrării, muzicologii relevă de obicei remarcabilele realizări ale lui Janequin din domeniul muzicii.

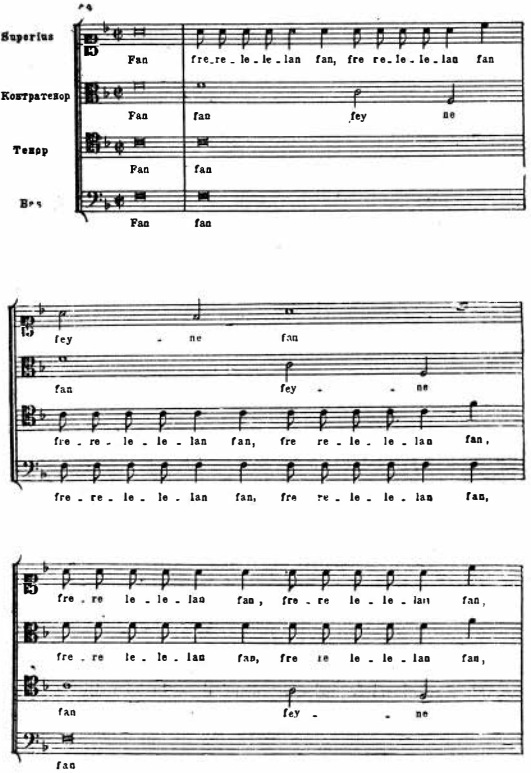
Aici, compozitorul foloseşte o succesiune capricioasă de exclamaţii onomatopeice intonate repede şi o combinaţie îndrăzneaţă a măsurii pare cu aceea impară; ritmul precis, subliniat, reproduce răpăitul tobelor *.

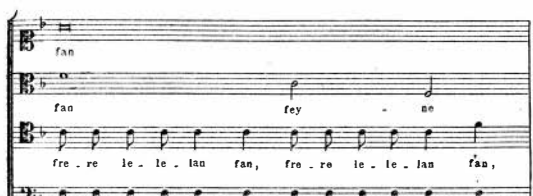
* Unii cercetători afirmă chiar că Janequin a ştiut să redea ritmul caracteristic al bătăii tobelor oştilor elveţiene:

şi să reproducă semnale militare răspîndite pe atunci în armata franceză: *„Bouttez-selle“*, *„À l'étendard“* („Puneţi şeile pe cai“, „Urmaţi stindardul“):

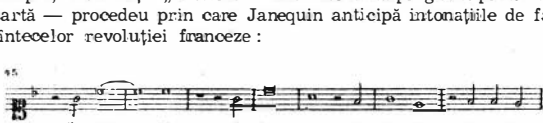


Efectul obținut cu ajutorul acestor mijloace este într-adevăr remarcabil. Trebuie semnalată și marea măiestrie din domeniul utilizării *culorilor sonore*, precum și în stabilirea raporturilor dintre voci; Janequin creează adesea sonorități originale, prin încrucișarea intenționată a vocilor și a diferitelor registre:

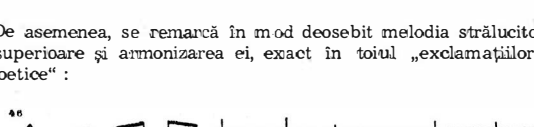




Este demnă de atenţie expresivitatea fiecărei voci luate în parte : de exemplu, exclamaţia „Victorie !" este subliniată pregnant printr-un salt de cvartă — procedeu prin care Janequin anticipă intonaţiile de fanfară ale cîntecelor revoluţiei franceze :



De asemenea, se remarcă în mod deosebit melodia strălucitoare a vocii superioare şi armonizarea ei, exact în toiul „exclamaţiilor onomatopoetice" :



Nu pot fi trecute cu vederea nici importantele realizări din domeniul creării facturii armonice şi al sesizării funcţiunilor principale ale modului, sublinierea intenţionată a dominantei şi a tonicii, fixarea majorului de-a lungul unei bune părţi din lucrare.

Este caracteristic şi faptul că, alături de o largă utilizare a modurilor plagale, Janequin introduce tot mai mult ţesătura muzicală cu intonaţii de tonică-dominantă *pe măsura apropierii finalului,* intensificînd în acest fel culminaţia finală (v. exemplul 42).

Nu mai vorbim de numeroase trăsături ingenioase, bine alese, care se întîlnesc în partitura acestei lucrări importante : vom menţiona numai

folosirea inspirată a unei melodii de *dans* într-un moment dificil al bătăliei, pe cuvîntul „Curaj !" *(Courage !)* (v. exemplul 94) și linia intonațională de „fanfară" a melodiei basului în terminație.

Nicăieri la Janequin muzica imitativă nu se transformă în *scop în sine*. Peste tot, ea constituie numai un procedeu abil, destinat să confere momentului spontaneitate, realism și culoare locală — tendință caracteristică pentru pictura și literatura din vremea lui Janequin : să ne gîndim la realismul tablourilor de gen ale lui Teniers și Van Ostade, la formele pline uneori greoaie, din pînzele lui Rubens, precum și la unele imagini din Rabelais, cu care, după cum am arătat mai sus, Janequin posedă multe trăsături comune *.

Într-adevăr, și pentru Janequin este caracteristică maniera de expunere a lui Rabelais — cînd pătrunsă de un umor suculent, cînd ridicîndu-se pînă la patos. Și la Janequin apare un limbaj popular, specific pentru Rabelais, care folosește cuvinte și expresii împrumutate din dialectele locale, punînd alături de ele termeni de origine elină și latină — cu alte cuvinte, realizînd o alternare liberă a elementelor populare cu acelea clasice : la Rabelais, unei istorioare populare îi urmează adesea o narațiune pe o temă împrumutată din Lucian sau dintr-o fabulă de Esop.

S-au păstrat mărturii în legătură cu succesul *Bătăliei*, chiar de la primele sale execuții. Cînd se executa *Bătălia* — povestește un contemporan — fiecare dintre cei prezenți punea mîna pe spadă și lua un aer războinic. *(„Quand l'on chantoit la chanson de la Guerre devant ce grand roi François, pour la victoire qu'il avoit eue sur les Suisses, il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espée tenoit au fourreau et qui ne se haussast sur les ortels pour se rendre plus bragard et de la riche taille")* [36].

Succesul *Bătăliei* lui Janequin a provocat apariția imediată a unei întregi avalanșe de imitații : în anul 1558, Costeley slăvește într-un cîntec pe patru voci o altă victorie a armatelor franceze — cucerirea Calais-ului de către ducele de Guise ; același compozitor scrie în anul 1564 un amplu dialog pe patru voci, cu ocazia ocupării portului Le Havre.

Bătălia a fost transpusă pentru lăută și pentru orgă ; Verdelot i-a adăugat o a cincea voce *(ad libitum)*.

Lucrarea și-a găsit imitatori și în afara hotarelor Franței : neerlandezul Mathias Hermann publică în anul 1544 *La Battaglia italiana*, lucrare ce descrie bătălia de la Pavia din 24 februarie 1525 ; compozitorul german Christoph Demantius publică în anul 1600 un *Tympanum militare*.

Cîțiva ani mai tîrziu, Thoman Mancinus compune *Bătălia de la Sievershausen*. Compozitorul italian Tomaso Cimello este autorul unei *Bataille villageoise* (inclusă în culegerea sa *Canzoni villanesche)* ; în sfîrșit, Andrea Gabrieli scrie în 1587 *Sento un rumor (Aud un zgomot)*, lucrare pe opt voci.

---

* În legătură cu aceasta, este semnificativ faptul că la Rabelais se întîlnesc în repetate rînduri mențiuni în legătură cu cîntece, ale căror texte (și, implicit, melodiile) erau, probabil, extrem de răspîndite. Astfel, Panurge vorbește despre un cîntec de stradă tipic din secolul XVI — *Fault d'argent ;* călugărul Jean des Entommeures cîntă refrenul unui colind de crăciun — *Noël* — pe cuvintele *„Le jour est feriau, nau, nau, nau"* („Azi e sărbătoare") — în calitate de cîntec care celebrează o victorie ; în „Noul prolog" la cartea a patra din *Pantagruel*, Rabelais enumeră mulți compozitori importanți din acea vreme, în frunte cu Josquin, spunînd că dînșii cîntă cîntece populare de largă răspîndire ; numele unora din aceste cîntece sînt citate de Rabelais în *Gargantua* și *Pantagruel*.

Însuși Janequin continuă ulterior această linie a creației sale, compunînd cîntecul alcătuit din două părți, *La Bataille de Metz*, unde vocilor li se alătură o tobă și trompete (lucrarea a fost tipărită în anul 1555) și o „Bătălie de la Renti" (publicată în 1559)*.

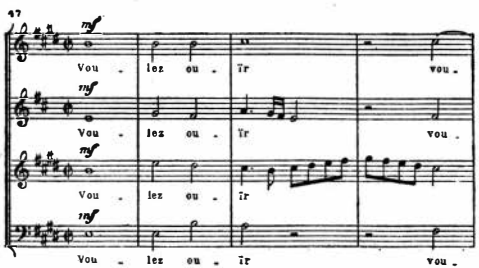
VI

Afară de *Bătălia* lui Janequin, trebuie menționate alte fresce monumentale ale sale — de exemplu *Strigătele din Paris (Les cris de Paris)*. Această lucrare este o îmbinare iscusită de strigăte pitorești, care se imprimă în memorie, ale vînzătorilor ambulanți, strigăte desprinse cu îndrăzneală de către compozitor din viața de toate zilele a Parisului. După formă, lucrarea este un *pasticcio*, însă de fapt ea este o „fantezie vocală" omogenă, care se desfășoară neîntrerupt.

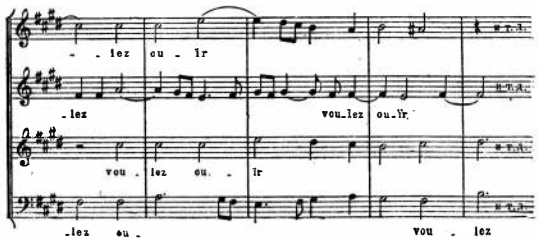
Janequin surprinde intonația umană vie, sesizîndu-i nu numai trăsăturile particulare, distinctive, ci și pe acelea tipice ; el stăpînește legile reproducerii procesului multilateral al intonării sunetului ; știe să surprindă însuși momentul nașterii acestuia, precum și momentul cînd acesta își schimbă calitatea ; își însușește principiul legăturilor reciproce, al întreteserii intonațiilor muzicale și a strigătelor care se suprapun, „se ciocnesc", dar uneori se completează între ele. Într-un cuvînt compozitorul a ajuns să stăpînească perfect procesul intonării în condițiile specifice ale vieții Parisului acelei vremi : numai astfel a fost capabil să scrie o lucrare de talia *Strigătelor din Paris*.

Dacă *Bătălia* este o frescă monumentală cu caracter eroic, solemn, cea de-a doua lucrare este o mare „scenă de gen" în spiritul lui Breughel.

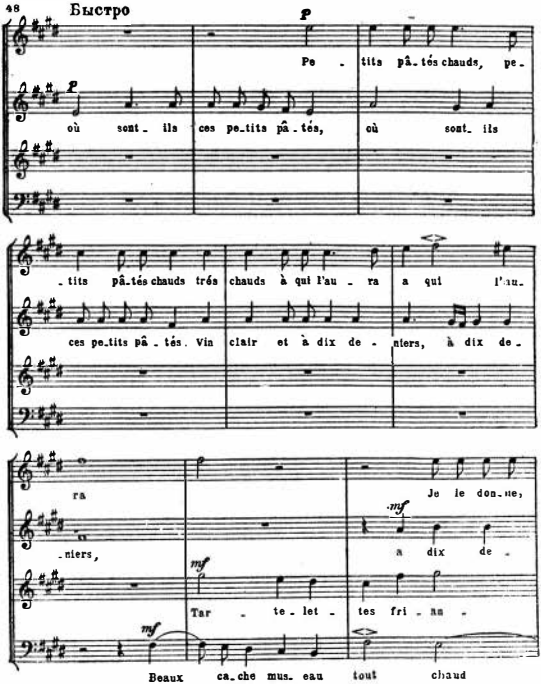
În partea introductivă, cu desfășurare liniștită, autorul îi întreabă pe ascultători dacă doresc să asculte strigătele de pe străzile Parisului ; această secțiune posedă legături intonaționale cu motivele care predomină în părțile următoare ale fanteziei :

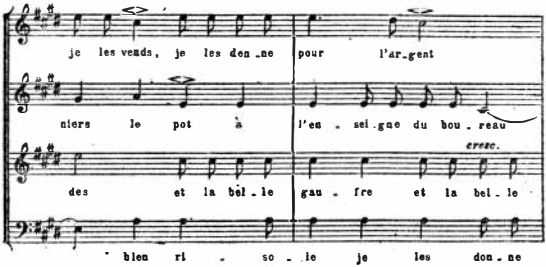


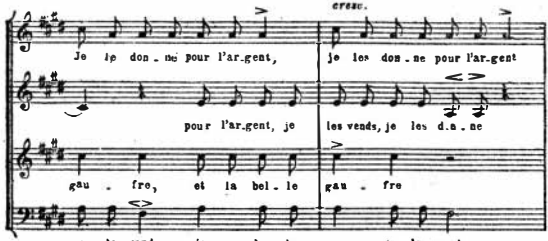
* Afară de aceasta, pentru culegerea lui Du Chemin apărută în anul 1551, Janequin a scris un cîntec pe patru voci, închinat „luării și cuceririi Boulogne-ului".

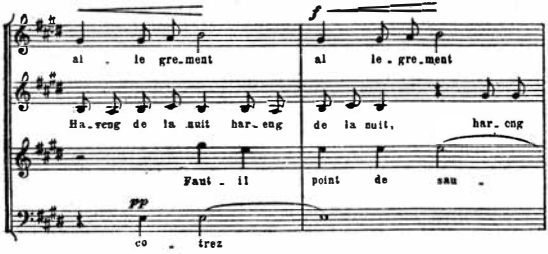


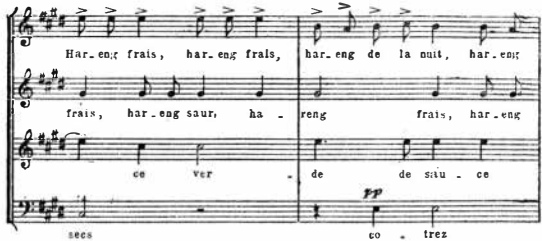
Urmează partea întîi, construită în întregime pe diferite strigăte care puteau fi auzite pe străzile pariziene :

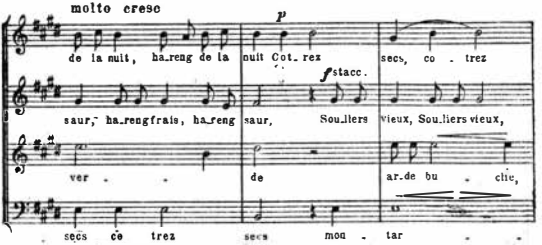


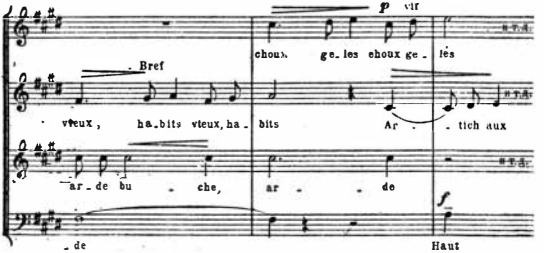

je les vends, je les don_ne pour l'ar_gent
niers le pot à l'en_sei_gne du bou_reau
cresc.
des et la bel_le gau_fre et la bel_le
bien ri_so_le je les don_ne


cresc.
Je le don_ne pour l'ar_gent, je les don_ne pour l'ar_gent
pour l'ar_gent, je les vends, je les d.n_ne
gau_fre, et la bel_le gau_fre
je le vends, je les don_ne, je les vends


f
al_le gre_ment al le_gre_ment
Ha_reng de la nuit har_eng de la nuit, har_eng
Faut_il point de sau_
pp
co_trez

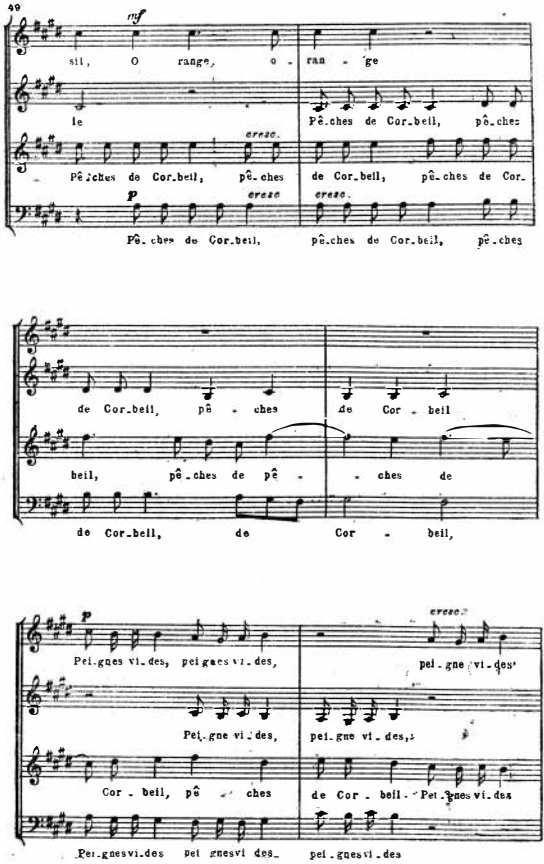

Har_eng frais, har_eng frais, har_eng de la nuit, har_eng
frais, har_eng saur, ha_reng frais, har_eng
ce ver_de de stu_ce
pp
secs co_trez

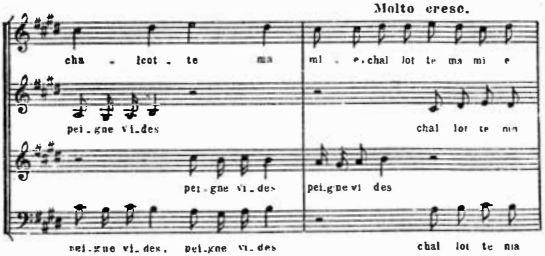

molto cresc
p
de la nuit, ha_reng de la nuit Cot_rez secs, co_trez
f stacc.
saur, ha_rengfrais, ha_reng saur, Soulliers vieux, Soulliers vieux,
ver_ de ar_de bu_che,
secs ce trez secs mou_tar

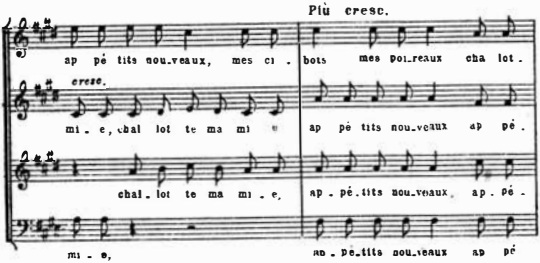

p vir
choux ge_les choux ge_les
Bref
vieux, ha_bits vieux, ha_bits Ar_tich aux
ar_de bu_che, ar_de
f
_de Haut

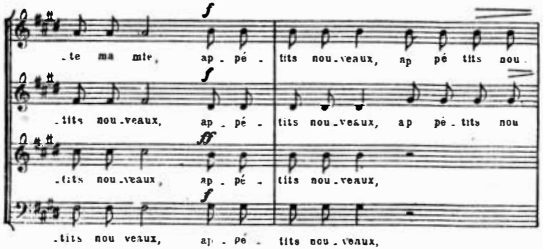
Atmosfera devine din ce în ce mai însufleţită ; acest efect este realizat nu numai prin accelerarea tempo-ului şi prin mai mare uşurinţă a execuţiei, ci şi prin utilizarea cu precădere a unităţilor ritmice mici : la toate vocile sînt folosite aproape exclusiv optimile şi şaisprezecimile :

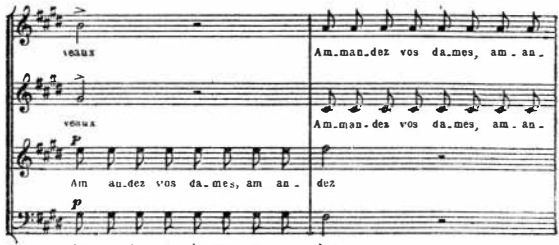
Vioi

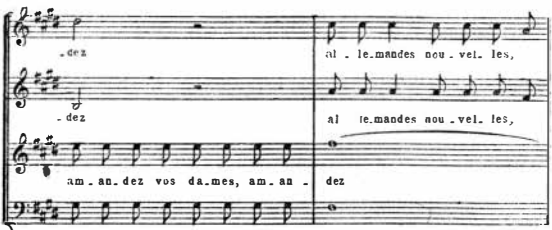


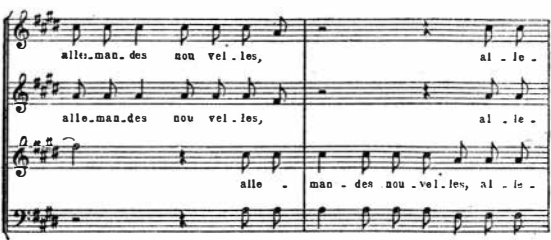

Molto cresc.
cha - lot - te ma
mi - e, chal lot te ma mi e
pei - gne vi - des
chal lot te ma
pei - gne vi - des
pei - gne vi - des
pei - gne vi - des, pei - gne vi - des
chal lot te ma

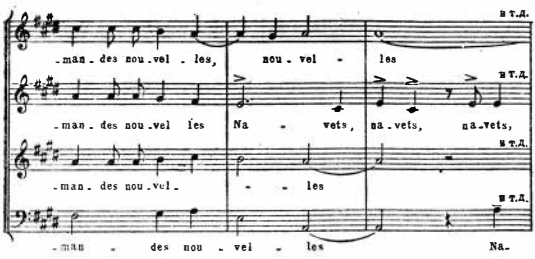

Più cresc.
ap pé tits nou - veaux, mes ci - bots
mes poi - reaux cha lot -
cresc.
mi - e, chal lot te ma mi e
ap pé tits nou - veaux ap pé -
chal - lot te ma mi - e,
ap - pé - tits nou - veaux ap - pé -
mi - e,
ap - pé - tits nou - veaux ap pé


f
- te ma mie, ap - pé - tits nou - veaux, ap pé tits nou
f
- tits nou - veaux, ap - pé - tits nou - veaux, ap pé - tits nou
ff
- tits nou - veaux, ap - pé - tits nou - veaux,
f
- tits nou veaux, ap - pé - tits nou - veaux,


veaux
Am_man_dez vos da_mes, am_an_
veaux
Am_man_dez vos da_mes, am_an_
Am an_dez vos da_mes, am an_ dez
Am. an_dez vos da_mes, am_ze_ dez

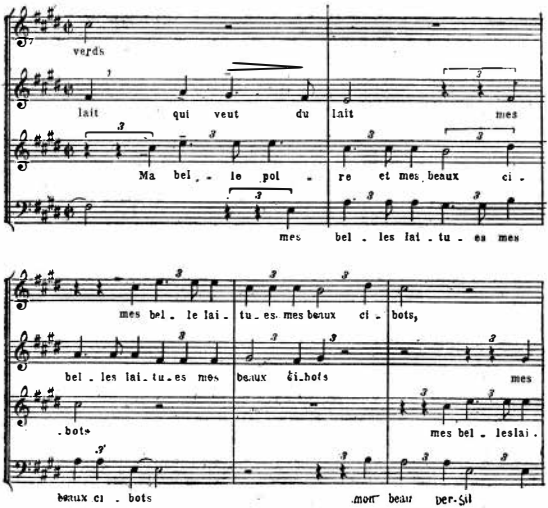

_dez
al_le_mandes nou_vel_les,
_dez
al le_mandes nou_vel_les,
am_an_dez vos da_mes, am_an_ dez
am_an_dez vos da_mes, am_an_ dez.

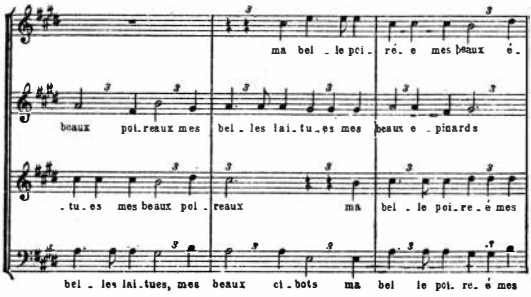

alle_man_des nou vel_les,
al_le_
alle_man_des nou vel_les,
al_le_
alle_ man_des nou_vel_les, al_le_
alle_ man_des nou_vel_les, al_le_

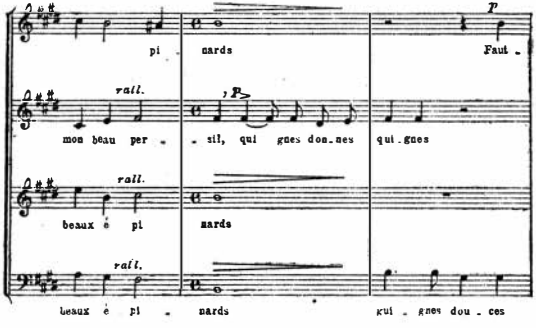


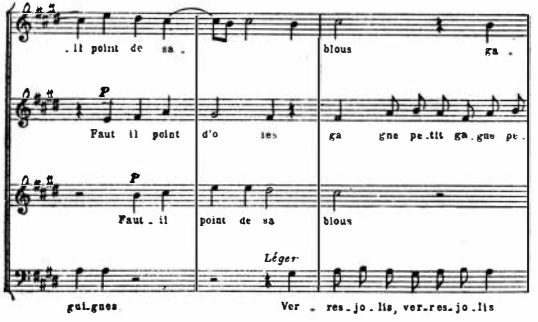
Mai departe, pe această bază se desfăşoară o melodică puternic ritmată şi cantabilă :

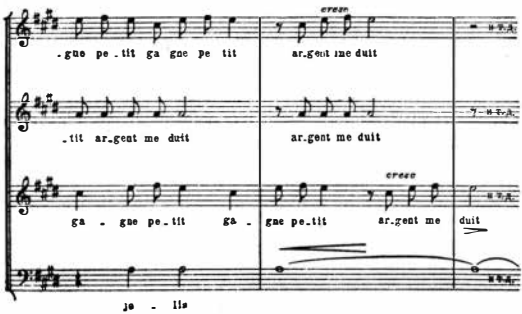
50




ma bel le poi. ré. e mes beaux é.
beaux poi. reaux mes bel. les lai. tu. es mes beaux e. pinards
. tu. es mes beaux poi. reaux ma bel. le poi. re. é mes
bel. les lai. tues, mes beaux ci. bots ma bel le poi. re. é mes


pi nards
Faut.
rall.
mon beau per. sil, qui gues don. nes qui. gues
rall.
beaux é pi nards
rall.
beaux é pi nards qui. gnes dou. ces


. il point de sa. blous ga.
Faut il point d'o ies ga gne pe. tit ga. gne pe.
Faut. il point de sa blous
Léger
gui. gnes Ver. res. jo. lis, ver. res. jo. lis



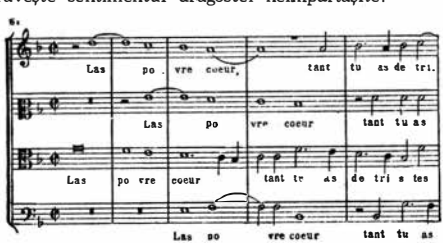
Fantezia se încheie printr-o nouă expunere, deosebit de amplă, a melodiei cantabile derivate din materialul intonațional premergător, melodie care constituie un fel de „încununare" a acestei lucrări vocal-corale.

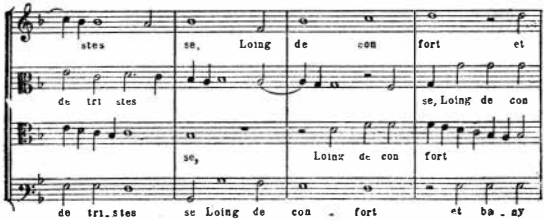
Janequin tratează într-un chip original și subiecte care deveniseră stereotipe în condițiile acelei vremi — ca *Vînătoarea* sau *Cîntecul păsărelelor.* Pornind de la forme care par la prima vedere obișnuite, cunoscute, Janequin zugrăvește situații desprinse din viață și scene de gen, care se desfășoară liber, în chip de improvizație, în conformitate cu legile logicii muzicale; aceste scene sînt tratate de compozitor cu o mare finețe.

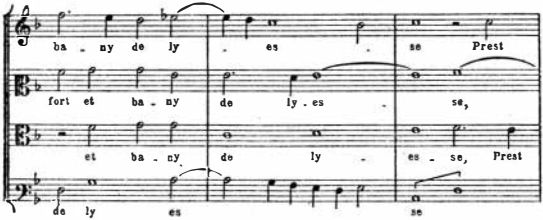
Janequin vădește măiestrie și în domeniul „cîntecului-miniatură". Am mai avut ocazia să ne ocupăm de această latură a creației compozitorului, cînd am vorbit de cîntecele sale pe texte de Ronsard.

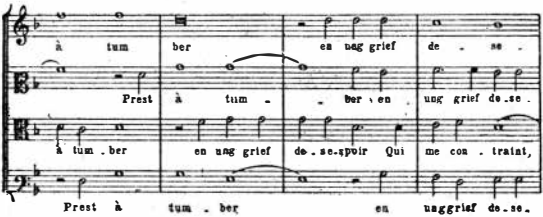
Și aici Janequin este extrem de multilateral. Alături de spirituala scenă de gen *Trăncăneala femeilor care spală rufe în riu (Le caquet des femmes),* scrisă în spiritul madrigalelor italiene, el și-a vădit măiestria și în lirica subtilă de dragoste, și în micile scene naive și modeste de veselie populară.

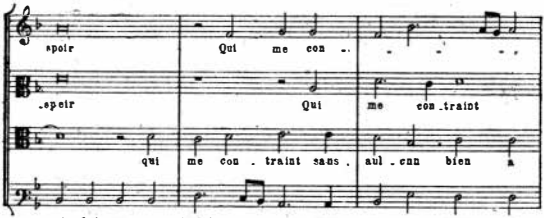
Dar Janequin știe nu numai „să rîdă și să se veselească"; el e în stare să redea și tristețea, să folosească intonații pline de durere sinceră. Așa este *chanson*-ul polifonic *Las, povre coeur (Vai, biată inimă),* în care compozitorul zugrăvește sentimentul dragostei neîmpărtășite:

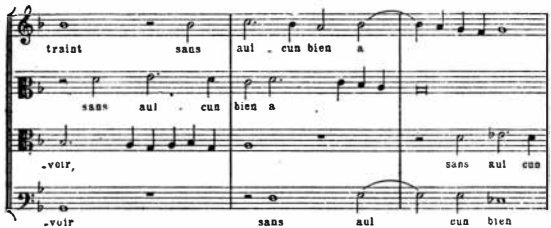


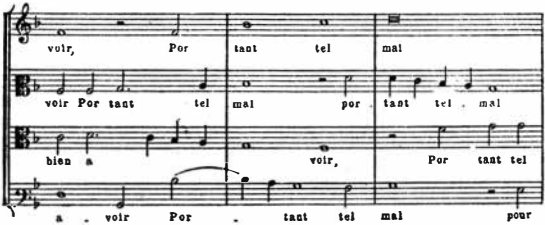

stes se, Loing de con fort et
de tri stes se, Loing de con
se, Loing de con fort
de tri_stes se Loing de con _ fort et ba _ ny

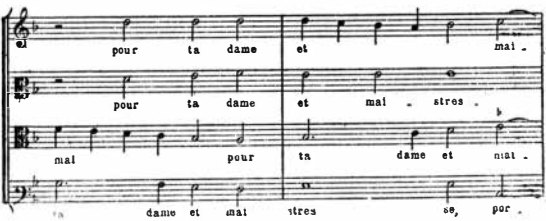

ba _ ny de ly _ es se Prest
fort et ba _ ny de ly . es se,
et ba _ ny de ly es _ se, Prest
de ly es se

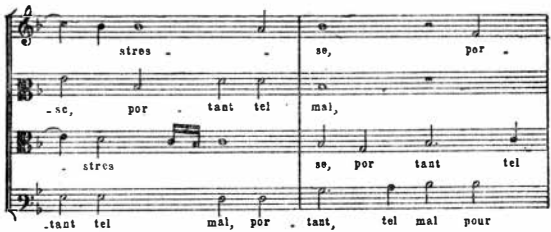

à tum ber en ung grief de _ se .
Prest à tum _ ber en ung grief de.se.
à tum . ber en ung grief de . se.spoir Qui me con . traint,
Prest à tum _ ber en unggrief de.se.

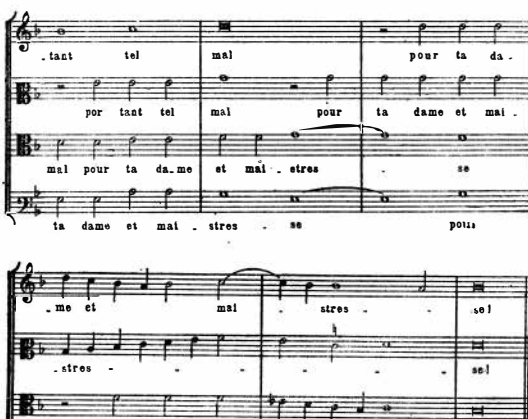

spoir Qui me con _ _ _ _
.spoir Qui me con_traint
qui me con . traint sans . aul _ cun bien a
.spoir Qui me con _ traint sans aul _ cun bien a .


traint sans aul - cun bien a
sans aul - cun bien a
-voir, sans aul cun
-voir sans aul cun bien


voir, Por tant tel mal
voir Por tant tel mal por tant tel - mal
bien a voir, Por tant tel
a - voir Por - tant tel mal pour


ei pour ta dame et mal -
pour ta dame et mal - stres -
mal pour ta dame et mal -
dame et mal stres se, por -


stres - se, por -
-se, por - tant tel mal,
- stres se, por tant tel
-tant tel mal, por - tant, tel mal pour



Este demnă de atenție melodia insistent coborîtoare a vocii superioare, cu suspensii subliniate, pe care le reia vocea a doua ; încrucișările vocilor intensifică sentimentul de tristețe exprimat în muzică ; majorului îi urmează minorul omonim ; utilizarea cromatismelor contribuie și ea la realizarea unei expresivități profunde.

Știm că, afară de cele peste două sute de *chansons* ale sale, Janequin a scris motete și chiar misse. Este adevărat că s-au păstrat numai un motet și două misse — adică o cantitate neînsemnată în comparație cu numărul cîntecelor sale care au ajuns pînă la noi. Totuși, cum se împacă acest aspect al creației lui Janequin cu figura sa, așa cum am schițat-o mai sus ? Care sînt trăsăturile distincte ale misselor sale ?

Examinînd problema cu atenție, constatăm că aceste lucrări nu constituie o notă discordantă în creația lui Janequin, ci, din contra, sînt întru totul conforme cu caracterul general al creației lui. Într-adevăr, chiar în domeniul muzicii cultului catolic, chiar și în missă, unde s-ar părea că tradiția severă care o reglementează pînă în cele mai mici amănunte a făcut imposibilă introducerea unor trăsături de umor, de maliției zitate, de culoare locală, Janequin rămîne credincios față de sine însuși. După cum vor vedea mai departe, el utilizează cu îndrăzneală, ca bază melodică a misselor sale, cîntece populare, intonează *Et ascendit* pe semnale de fanfară, introduce ritmuri de dans — într-un cuvînt, folosește missa ca pe un fel de pretext oficial pentru crearea unor lucrări vocale caracteristice, cu trăsături laice. Adesea, umorul său satiric lovește în reacțiunea catolică. Aici, o dată mai mult, Janequin dă mîna cu Rabelais.

Aşadar, şi în ce priveşte marele număr al genurilor şi varietatea subiectelor, Janequin este un artist tipic al Renaşterii franceze.

Însuşi Antoine Baïf a subliniat în versurile sale această multilateralitate a lui Janequin :

Soit que d'accords pesans les motets il compose,
Soit que représenter les vacarmes il ose,
Soit qu'il joue en ses chants le caquet fémintn,
Soit que des Oysillons les voix il représente,
L'excellent Janequin, en tout cela qu'il chante,
N'a rien qui soit mortel, mais il est tout divin. *[37]

VII

Bine înţeles, remarcabila figură a lui Janequin a eclipsat pe contemporanii săi, cu toate că mulţi dintre aceştia sînt demni de atenţie, mai ales în domeniul creaţiei de cîntece franceze. De unii dintre contemporanii lui Janequin ne vom ocupa în legătură cu tendinţele umaniste care au căutat să reînvie principiul antic al legăturii indisolubile dintre text şi melodie (este vorba de Baïf şi Mauduit) ; viaţa şi creaţia altora dintre ei (Goudimel şi Claude le Jeune) vor fi prezentate în capitolul în care va fi vorba despre muzica hughenoţilor. În capitolul de faţă vom spune cîteva cuvinte despre doi dintre compozitorii cei mai importanţi, după Janequin, în domeniul *chanson*-ului *francez : Guillaume Costeley şi Claudin de Sermisy.*

Guillaume Costeley (născut în anul 1531, mort în 1606), ** scoţian ca origine, şi-a petrecut viaţa în Franţa, devenind un artist francez tipic.

Costeley a fost un continuator al tradiţiilor franceze ale lui Janequin ; el a vădit însă mai puţin elan şi impulsivitate decît acesta din urmă. Spre deosebire de Janequin, creaţia lui Costeley este legată mai ales de sfera artei de curte. În muzica sa, expresivitatea emoţională se îmbină cu rafinamentul pretenţios.

Baïf semnalează aceste trăsături ale compozitorului, în nişte versuri pline de afectarea atît de caracteristică pentru stilul literar al „Pleiadei" :

... Costeley, qui entre les meilleurs
Exerce le doux art d'une musique élue,
Qui sait par beaux accors accroiser l'ame émue,
L'exciter assoupie, apaiser ses douleurs. *** [39]

Dintre extrem de numeroasele cîntece ale lui Costeley, putem numi : *Je veux aymer ardentement (Aşi vrea să iubesc cu înflăcărare), Las ! je n'eusse jamais pensé (Vai ! nu m-aşi fi gîndit niciciînd), Allons, gay bergères (Haidem, vesele păstoriţe), Amour, tu fais de nos coeurs (Iubire, ce faci din inimile noastre).*

---

* „Fie că el compune motete din acorduri masive, ori cutează să reprezinte un vacarm, ori redă în cîntările sale flecăreala femeilor, ori reproduce vocea păsărelelor — excelentul Janequin, în tot ce cîntă dînsul, nu are nimic comun cu un muritor, ci este pe de-a-ntregul divin".

** El a activat ca organist, cîntăreţ şi poet la curtea lui Henric III. Perioada de înflorire a creaţiei lui Costeley înglobează, cu aproximaţie, intervalul dintre anii 1567 şi 1587. [38]

*** „Costeley — unul dintre cei mai buni compozitori — practică arta suavă a unei muzici alese ; cu ajutorul unor acorduri frumoase, el ştie să emoţioneze sufletul, să-l trezească atunci cînd pasiunile sale dorm sau să-l consoleze cînd e îndurerat".

Cel mai reuşit este cîntecul lui Costeley pe cuvintele odei lui Ronsard : *Mignonne, allons voir si la rose... (Micuţo, hai să vedem dacă trandafirul...).*

Alternarea, iar uneori şi îmbinarea principiului omofonic cu cel polifonic (trăsătură caracteristică, despre care am mai vorbit cînd ne-am ocupat de muzica scrisă pe texte de Ronsard) nu a fost aplicată de nici un alt compozitor în aşa măsură cum a făcut-o Costeley, în ale cărui lucrări dezvoltării polifonice îi ia adesea locul, brusc, o factură pur omofonică, fără ca prin aceasta desfăşurarea consecventă, organică, a ţesăturii muzicale să aibă de suferit.

Claude de Sermisy * (născut în anul 1515, mort în 1562 la Paris), a fost, după Janequin, cel mai important reprezentant al *chanson*-ului francez. În acest domeniu, el se situează înaintea unor compozitori ca Certon, Jacotin, Cadéac, Courtois, Sandrin şi alţii.

După moartea lui Ludovic XII, Sermisy a fost cîntăreţ al capelei regale ; în anul 1532, el devine al doilea regent al capelei palatului *(la Sainte Chapelle)*, iar în 1547 i se încredinţează postul de prim maestru de cor. În creaţia lui Claudin, spre deosebire de Janequin, predomină nu atît trăsăturile descriptive, cît un umor popular scînteietor.

Moştenirea lui Claudin de Sermisy include o serie de lucrări polifonice de cult : cîteva volume de motete pe trei pînă la şase voci şi numeroase missе pe patru voci ; o parte din acestea au fost tipărite de Le Roy şi Ballard.

Însă centrul de greutate al creaţiei lui Claudin de Sermisy se situează tot în domeniul *chanson*-ului francez. Interesante lucrări aparţinînd acestui gen, ieşite de sub pana lui Claudin, pot fi întîlnite în numeroasele culegeri de cîntece publicate de Attaingnant.**

VIII

Tabloul activităţii muzicale democratice din Franţa Renaşterii ar fi incomplet, dacă am omite muzica instrumentală, larg răspîndită în masele poporului francez — atît la oraşe, cît şi la sate.

Am avut deja ocazia să vorbim despre numeroasele instrumente folosite de muzicanţii populari la începutul evului mediu.

Numeroase informaţii în legătură cu muzica populară a jonglerilor — muzicanţii populari ai Franţei — de la începutul ultimei perioade a evului mediu se întîlnesc în materialele referitoare la arta trubadurilor, a truverilor, a juglarilor şi a minnesängerilor. Descrieri ale iscusinţei cu care jonglerii cîntau la instrumente muzicale, mai ales la acelea cu arcuş, pot fi găsite şi în lucrări caracteristice pentru acea vreme, ca *Romanul Rozei* ş.a.

Încă din timpurile vechi, începe să joace un rol tot mai important, printre celelalte instrumente populare, *viela* — strămoşul viorii.

Este natural că reprezentanţi ai familiei viorii sînt folosiţi în mod obişnuit, alături de lăută, în executarea *chanson*-ului francez — gen atît de caracteristic pentru epoca Renaşterii. Instrumentele fie că dublau partidele vocale, fie că luau locul execuţiei vocale a unora dintre partide (cu excepţia vocii superioare, încredinţate de regulă cîntăreţilor).

* El era numit şi Claudin.
** V. în acest capitol exemplele nr. 4, 5, 6.

Nu intră în intenţiile noastre să arătăm aici istoria viorii, care a început să ocupe un loc dominant în cultura muzicală înaintată tocmai în secolul XVI, adică în epoca Renaşterii. Însă trebuie subliniat faptul că vioara a ajuns să cucerească, în acea perioadă, primul loc, datorită luptei pe care cercurile muzicale democratice înaintate o duceau împotriva tradiţiilor muzicale aristocratice. De aceste tradiţii era legată folosirea cîtorva instrumente muzicale — în special a *violei*.

În epoca Renaşterii, în mai multe ţări, între care şi Franţa, vioara era un instrument pur popular.

Originea „umilă" a viorii a fost relatată de numeroşi contemporani. Cel mai sugestiv a fost descrisă „situaţia socială" a viorii de către muzicantul francez Philibert din Lyon (supranumit „Picior de fier"), într-o lucrare din anul 1556. Philibert scrie : „Noi numim viole acele instrumente cu care îşi trec timpul aristocraţii, negustorii şi alţi oameni înstăriţi... O altă varietate poartă numele de vioară... Se întîlnesc puţini oameni care o folosesc, şi numai dintre aceia care trăiesc din munca proprie". Deşi vioara era mult folosită pentru acompanierea dansurilor, la nunţi şi mascarade, totuşi, pînă în a doua jumătate a secolului XVI, violoniştii de la curtea regală erau înglobaţi în „corul grăjdarilor" — ansamblu de instrumente de suflat, care cînta cu ocazia plimbărilor şi a altor distracţii ale curţii în aer liber !

Încă la începutul secolului XVII, Lecerf de la Viéville susţinea că vioara este „lipsită de noblețe".

Spre deosebire de vioară, — viola, lăuta, iar mai tîrziu şi chitara erau mult preţuite în cercurile aristocratice, ca fiind cele mai adecvate pentru îndeletnicirea muzicală rafinată, aleasă, ce se practica în saloanele umaniştilor din epoca Renaşterii. Aceste instrumente erau adesea folosite nu numai individual, ci şi în ansambluri. După cum vom vedea mai departe, numeroase lucrări literare ale unor autori care au participat la activitatea „Pleiadei" laudă în fel şi chip înaltele calităţi ale viorii şi lăutei.

Viorii nu i-a fost uşor să-şi cucerească un loc stabil în activitatea muzicală a claselor dominante şi să capete o largă răspîndire în viaţa muzicală.

Şi totuşi, în urma unei lupte de un secol sau două, calităţile pozitive ale viorii, mai ales sunetul ei puternic, plin, extrem de adecvat pentru executarea cantilenelor, fac ca vioara să treacă treptat pe primul loc în familia instrumentelor cu coarde şi arcuş.

În legătură cu aceasta, este semnificativ faptul că pătrunzătorul teoretician muzical Mersenne scria : „Vioara este cel mai desăvîrşit şi mai excelent dintre toate instrumentele ; sunetele ei au o acţiune mai intensă asupra gîndirii ascultătorului decît sunetele lăutei şi ale altor instrumente cu coarde, căci ele sînt puternice şi pătrunzătoare".

La admiterea viorii în cercurile privilegiate ale societăţii a contribuit şi folosirea tot mai frecventă a acestui instrument la baluri şi mascarade, pentru acompanierea dansurilor.

Este caracteristic faptul că încă pe la jumătatea secolului XVI, într-una din culegerile de piese de dans pentru viole *(Danseries)*, pe patru şi cinci voci, scrise de Claude Gervaise, se întîlneşte o însemnare interesantă făcută cu mîna : „Merge foarte bine pentru viori" (este vorba de execuţia instrumentală a unei pavane). În anul 1589, T. Orbeau constată că muzica de dans era executată „la viori, spinete, flaute transversale, oboaie şi alte instrumente".

MISSA ȘI MOTETUL POLIFONIC FRANCEZ DIN SECOLUL XVI

I

Este răspîndită opinia că, în Franța secolului XVI, missa polifonică se afla într-o stare de decadență. * Este adevărat că, între numeroșii compozitori francezi din secolul XVI, care au scris misse, nu este nici unul care să poată fi comparat, măcar pe departe, cu Ockeghem sau Obrecht, fără a mai vorbi de maeștri ca Josquin des Prés, Palestrina, Orlando Lasso.

Acest fapt pare la prima vedere cu atît mai surprinzător, cu cît încă din secolul XV în Franța au activat maeștri polifoniști din cei mai mari. Se știe că Ockeghem s-a aflat fără întrerupere, timp de 43 de ani, în serviciul regilor francezi Carol VII, Ludovic XI și Carol VIII; Josquin a lucrat și el în Franța; practica interpretării vocale corale în domeniul muzicii de cult, în special componența capelei regale sau a capelei bisericii sf. Martin din Tours, se situau la un nivel extrem de înalt, provocînd uimirea și admirația călătorilor care cunoșteau măiestria ansamblurilor corale italiene. **

În realitate, problema este mai complexă decît pare la prima vedere. Cercetătorii care au criticat fără menajamente acest domeniu al culturii muzicale franceze din secolul XVI (printre alții — după cum am mai spus — Ambros și, într-o mare măsură, Peter Wagner) nu țin seamă de împrejurarea importantă că, în Franța secolului XVI, muzica cultului catolic, și în

---

* Acesta este, de exemplu, punctul de vedere al lui Ambros, cunoscător al muzicii polifonice de cult din secolele XV—XVI: el afirmă de-a dreptul că „missele compozitorilor francezi, judecînd după materialul păstrat în vechile ediții tipărite, nu se pot compara nici cantitativ, nici calitativ, cu acelea neerlandeze". [40]

** Astfel, încă în anul 1551 un oarecare Thibault Lepleignay, în lucrarea sa *Décoration du pays et duché de Touraine*, împărtășește cititorilor admirația pe care i-a produs-o excelenta executare a muzicii vocale de către corul bisericii sf. Martin din Tours (în care, cu peste o jumătate de secol în urmă, activase, timp de mai mulți ani Ockeghem): „Pe scurt, — scrie Thibault, — nu există o altă biserică a cărei capelă corală să se afle la un nivel mai înalt decît aceasta de aici. În ceea ce-i privește pe muzicanți [Thibault îi numește probabil astfel pe instrumentiști, pentru a-i deosebi de cîntăreți], și din acest punct de vedere capela bisericii sf. Martin este cea mai remarcabilă din Franța"... [41]

special missa, trebuia să îndeplinească alte condiții decît în perioada anterioară, a polifoniei „clasice" neerlandeze.

„Pragmatica sancțiune" emisă de Carol VII împotriva revendicărilor papale (Bourges, iulie 1438) și concordatul din anul 1516 au pus clerul francez sub tutela regelui Franței și au dus la o laicizare considerabilă a clerului catolic înalt din Franța. Nu este de mirare că „clerul francez (din timpul guvernării lui Francisc I) este cel mai îndemînatic și mai întreprinzător în diplomație și în politică" [42] fiind relativ independent de papă.

De aici derivă multe particularități ale missei franceze din secolul XVI, conforme cu noul rol și caracter al serviciului religios catolic în condițiile întăririi absolutismului. Acum, missa posedă multe trăsături caracteristice noi, care le lipseau missei polifonice din secolul XV. Deși textul rugăciunilor rămăsese același, muzica missei franceze din secolul XVI avea un conținut mult mai laic și imaginile ei erau uneori mai apropiate de viața reală. Toate acestea au dus inevitabil la apariția unor trăsături cu totul noi în compoziție și în mijloacele de expresie.

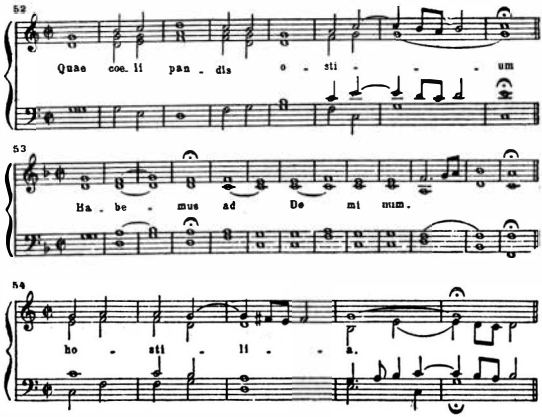
Una din aceste trăsături este scurtimea, *laconismul* misselor franceze din secolul XVI. Din acest punct de vedere, se remarcă în special anumite secțiuni, a căror execuție durează uneori mai puțin în cazul unei expuneri polifonice, decît executarea corală la unison a aceleiași secțiuni ; * se remarcă printr-un mare laconism și secțiunile *Gloria* și *Credo*. Astfel, majoritatea misselor franceze din secolul XVI trebuie trecute în categoria așa-numitelor *Missae brevis* („*Misse scurte*") ** sau chiar, după cum se exprimă Ambros, ele sînt *Missae brevissimae* („Misse extrem de scurte"). [43] O altă trăsătură este relativa sărăcie a tehnicii contrapunctice, lipsa acelor complicate împletituri polifonice, pentru care vădeau preferință polifoniștii neerlandezi din generațiile anterioare. Într-adevăr, pînă și imitațiile constituie o raritate în missele franceze din secolul XVI ; canonul este evitat pînă și în secțiunile pe două voci. Însă aceste particularități sînt cît se poate de firești, în condițiile culturii muzicale franceze din secolul XVI, care evolua spre factura omofonico-armonică.

Prin aceasta se explică și următoarea trăsătură a misselor franceze polifonice din secolul XVI : tenorul — care, după cum se știe, era în polifonia neerlandeză clasică unicul sau, în orice caz, principalul purtător al melodiei conducătoare — coboară pe o poziție de voce „obișnuită", care nu se deosebește prin nimic, pe plan melodic, de celelalte voci ; mai mult decît atît — în cadrul scrieturii la patru voci, rolul conducător trece de la tenor la vocea superioară. Aceasta este o calitate nouă, importantă, a stilului omofonic pe cale de cristalizare, stil ce pătrunde chiar și într-un domeniu muzical atît de conservator ca liturghia catolică.

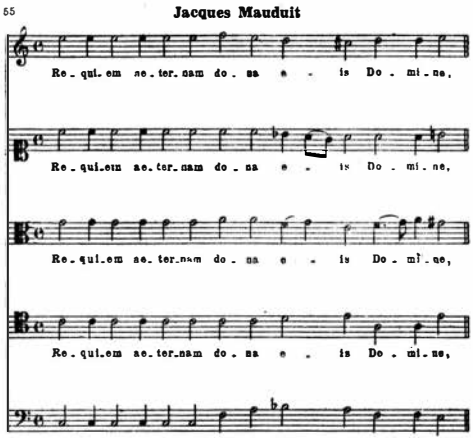
Trăsăturile omofoniei, despre care a fost vorba mai sus, posedau strînse legături interioare cu tendința misselor franceze din secolul XVI de a evolua spre o factură *acordică*. Dacă această factură acordică este oarecum, în esența ei, o continuare a *faux-bourdonului* (*falso bordone*), răspîndit din vechi timpuri, totuși acest gen de scriitură la patru voci are adesea, calitativ, un caracter cu totul nou, anticipînd funcționalitatea armonică din perioada următoare :

* Este vorba de cîntecul gregorian pe o singură voce.

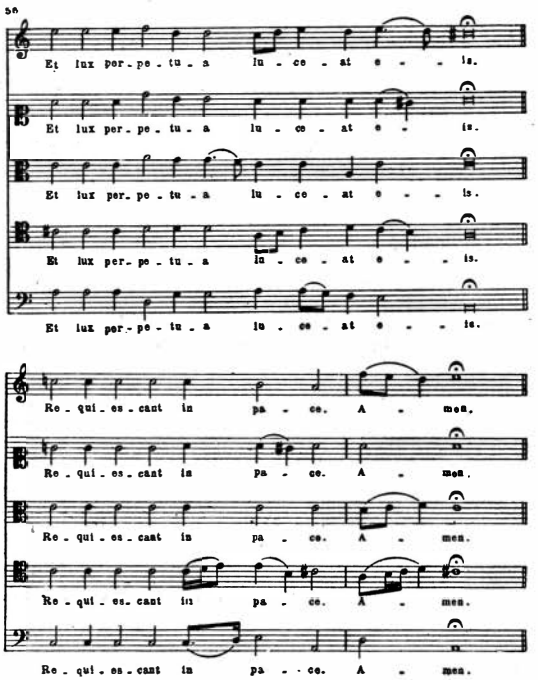
** Este adevărat că *Sanctus* și *Benedictus* pot fi mai lungi, însă *Agnus Dei* are o lungime extrem de redusă.



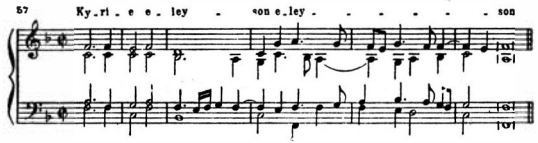
O astfel de structură omofonico-armonică apare uneori în lucrările monumentale de cult ale unor compozitori în ale căror cîntece laice mai sînt încă vii trăsăturile unei facturi muzicale mixte „acordico-contrapunctice", instabile din punct de vedere modal : alături de elemente ale majorului și minorului, se remarcă o „lunecare" frecventă în direcția modurilor naturale. Ca exemplu, poate fi citat interesantul *Recviem* al umanistului Mauduit, închinat memoriei lui Ronsard, lucrare executată la 24 februarie 1586 :



Această particularitate a structurii modale este şi mai evidentă în următorul exemplu :



Trecerea la factura acordică, semnalată mai sus, era stimulată şi de predominarea „intonării silabice a textului", cînd toate vocile cîntau concomitent aceleaşi silabe ale textului, fiecărei note corespunzîndu-i cîte o silabă :



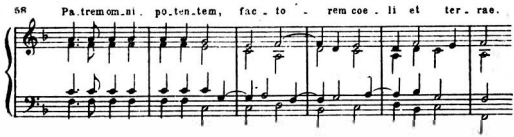
Acest procedeu, pe care l-am întîlnit și la Palestrina, este, poate legat întrucîtva și de hotărîrile conciliului din Trento, care nu tindeau la altceva decît la utilizarea abilă, în interesele bisericii, a unei rostiri clare, articulate, a textului.

Trebuie amintit că acest principiu a fost extrem de caracteristic pentru cultura muzicală din epoca Renașterii, care a încercat să instaureze o unitate între poezie și muzică, în spiritul antichității, și să folosească marile realizări ale cîntecului popular, în care muzica nu făcea niciodată cuvintele să devină neinteligibile.

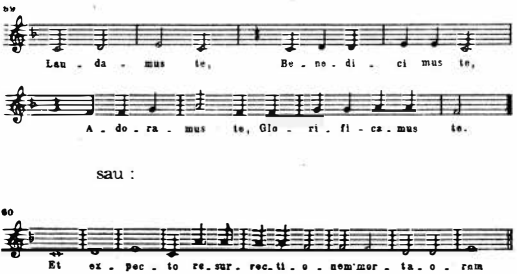
Și în domeniul muzicii franceze de cult — inclusiv în missă — s-a făcut simțită influența cîntecului polifonic francez *(chanson)*.

Chanson-ul și-a exercitat influența nu numai în sensul folosirii cîntecului popular în misse în calitate de *cantus firmus* — fenomen extrem de frecvent în lucrările polifonice de cult din acea vreme ; *chanson*-ul francez a influențat în secolul XVI și caracterul general al întregii facturi muzicale : de fapt, tocmai această influență i-a conferit missei franceze trăsăturile enumerate mai sus, precum și alte cîteva.

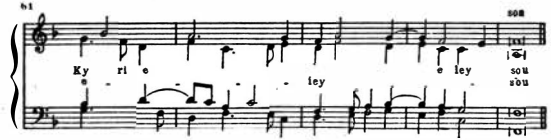
Una dintre acestea este cantabilitatea cu caracter emoțional, lumesc, care nu era cîtuși de puțin conformă cu atmosfera contemplativă, mistică, a liturghiei catolice :



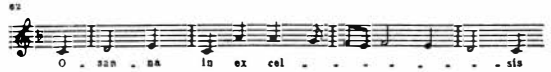
O altă trăsătură este apariția unor motive vădit populare, evocînd mai curînd muzica glumeață din barăcile de bîlci, iar nu cîntările de cult :



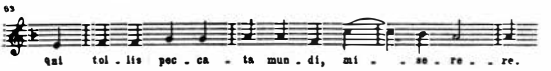
În sfîrșit, întîlnim și cadențe subliniate, care, departe de a avea un caracter de cult, seamănă cu acelea care se întîlnesc frecvent în cîntecul polifonic laic al acelei vremi :



De același tip sînt și următoarele :

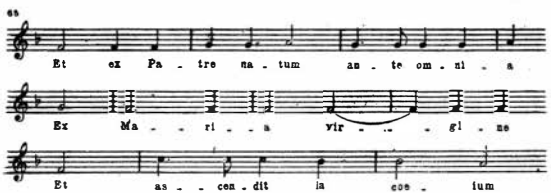


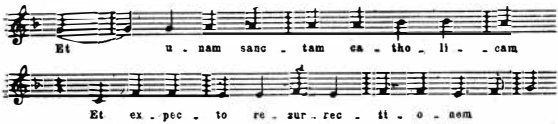
sau :



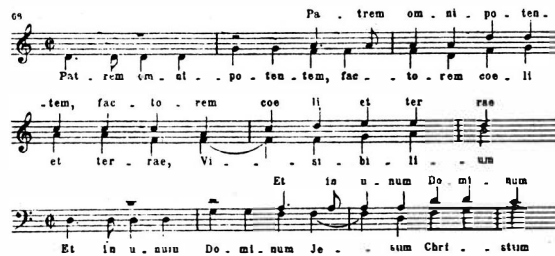
Asemenea manifestări ale „laicizării" muzicii de cult fac pe muzicologul Peter Wagner, adept al catolicismului oficial, să se lamenteze și să reproșeze cu adîncă mîhnire melodiilor de acest gen absența unui „spirit pios" :

Din *chanson*-ul francez a împrumutat missa, în mare măsură, laconismul și simplitatea facturii. Tot de aici își trag originea preferința pentru scriitura la patru voci, situarea melodiei conducătoare la vocea superioară, preciziunea ritmului, folosirea unor motive ușor de memorat, renunțarea la scriitura contrapunctică complicată în favoarea aceleia omofonico-armonice ; în sfîrșit, de aici provin și trăsături mai particulare ale missei din secolul XVI, care le apropie de *chansons* — de exemplu, intonarea pe un singur sunet, în manieră *parlando*, a unor secțiuni de text din *Gloria* și *Credo :*

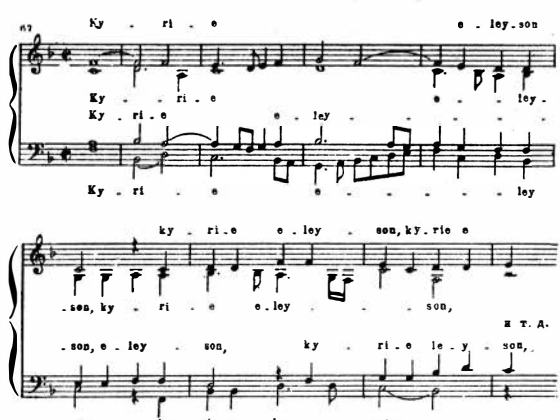




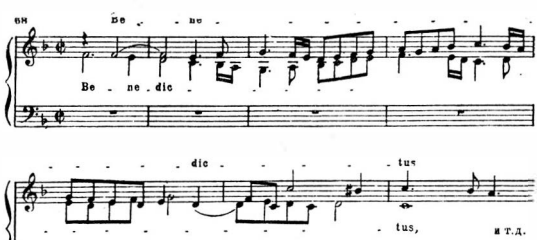
Ca modele reprezentative ale acestui tip de missă, pot servi cele două misse cunoscute ale lui Janequin : una dintre ele (publicată cel mai tîrziu în 1532) utilizează materialul *Bătăliei de la Marignan*, iar a doua este construită pe cîntecul *L'aveuglé Dieu*, scris tot de Janequin.



Același principiu al intonării se repetă la vocile inferioare, cu alt text.



Iată secțiunea intitulată *Benedictus*, scrisă pe trei voci :



În missa compusă pe materialul *Bătăliei*, textul lui *Kyrie* se intonează pe o melodie căreia, în *Bătălia*, îi corespund cuvintele *„Escoutez tous gentils galloys"* ; pentru textul lui *„Et ascendit"*, sînt folosite intonații cu caracter de fanfară etc.

În încheiere, trebuie menționat că această simplitate voită a varietății de missă pe care am descris-o, a avut repercusiuni și asupra unei laturi ce ar putea părea pur exterioară, și anume asupra caracterului notațiilor muzicale, care sînt lipsite de *legato*-uri complicate (se întîlnesc numai *legato*-uri dintre cele mai simple, care unesc două, maximum trei note).

Trăsăturile enumerate mai sus demonstrează fără putință de îndoială un fapt pe care îl evidențiază, într-o măsură mai mică, și alte particularități ale missei franceze din secolul XVI : pătrunderea tot mai hotărîtă a elementelor laice pînă și în domeniul missei catolice. Această laicizare a muzicii cultului catolic era în deplină concordanță cu politica generală a clerului francez, care, aliat cu monarhia, năzuia să joace un rol tot mai important în viața civică a păturilor largi ale populației Franței. Missa iese dintre zidurile bisericii, fiind executată cu ocazia sărbătorilor legate de evenimentele de stat.

Ar fi însă eronat să supraevaluăm această tendință a missei franceze ; ar fi eronat să luăm în seamă doar influența practicii muzicale populare și să trecem cu vederea trăsăturile tradiționale ale muzicii liturgice catolice, trăsături asupra cărora vegheau cu strășnicie păstrătorii catolicismului oficial.

Nu trebuie să uităm că, alături de missele lui Janequin și de lucrările de cult ale lui Orlando Lasso, exista și un „pol" opus în domeniul missei franceze din secolul XVI ; acesta și-a găsit, poate, întruchiparea cea mai caracteristică în creația de cult a lui Claude Goudimel. Missele acestuia vădesc o stăpînire excelentă a tehnicii polifonice, fapt care îl apropie pe Goudimel de cei mai de seamă polifoniști ; aceste lucrări ale sale sînt foarte apropiate ca spirit de muzica catolică oficială.

Aşadar, missa tinde să iasă dincolo de zidurile bisericii şi să participe tot mai mult la sărbătorile şi ceremonialurile de stat (solemnitatea încheierii păcii, încoronarea regelui etc.). Această tendinţă este explicabilă, dacă ţinem seamă de specificul relaţiilor dintre catolicism şi puterea regală în Franţa.

II

Aproximativ la fel stau lucrurile şi cu motetul. Descoperim aici multe analogii cu missele din secolul XVI : apropierea de factura acordică (de regulă, pe patru voci), slăbirea elementelor polifoniei, * claritatea şi transparenţa arhitectonicii, simetria structurii. ** Şi aici este evidentă influenţa *chanson*-ului francez, influenţă ce se manifestă atît în elementele facturii omofonico-armonice, în simplitatea şi claritatea construcţiei, cît şi într-o serie de particularităţi ale structurii, între care poate fi menţionată utilizarea frecventă a procedeului repetării, fără modificări, a unor secţiuni ale lucrării.

Însă cel mai important este faptul că şi motetul francez din secolul XVI manifestă, ca şi missa, tendinţa de a *părăsi zidurile bisericii* şi de a se transforma într-un gen folosit cu ocazia ceremoniilor civice solemne. Aceasta duce la predominarea culorilor sonore bogate şi contrastante şi, mai mult decît atît, la apariţia, în motetele de acest fel, a unor elemente „de concert", ce prezintă o oarecare analogie cu *concerti grossi* de mai tîrziu.

Chiar la Nicolas Formé (1567—1638), capelmaestru şi „compozitor al curţii" pe timpul lui Henric IV şi al lui Ludovic XIII, găsim opoziţia dintre un cor mic, alcătuit din solişti (care anticipă acel *concertino* instrumental de mai tîrziu) şi întreaga masă a coriştilor (viitorul *concerto grosso* instrumental). Prin aceasta, Formé realizează o mare bogăţie a culorilor sonore. Şi înainte de Formé, Goudimel a folosit, pentru intensificarea culorilor sonore, mijloace pline de efect recurgînd la scriitura pentru mai multe coruri, tipică pentru maniera venetiană. El opunea două sau chiar trei complexe corale, pe care le unea apoi, obţinînd o sonoritate puternică unică. *** Adoptarea conştientă a principiilor scriiturii veneţiene pentru două coruri în spiritul lui Willaert poate fi întîlnită şi la compozitorul francez Dominique Phinot, ale cărui lucrări au fost publicate aproximativ pe la jumătatea secolului XVI la Lyon. ****

Astfel, în cultura muzicală franceză a secolului XVI se fixează genul motetului „de concert" cu desfăşurare amplă.

---

* Aceasta s-a manifestat cel mai puternic la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului XVI.

** Este semnificativ felul cum caracterizează scriitorul francez din secolul XVII Parran maniera muzicală a unor maeştri ca Claudin de Sermisy şi Du Caurroy, spre deosebire de Orlando Lasso : *„Musique grandement observée, toute pleine d'industrie et de doctrine"*...

*** Astfel, de exemplu, — spre deosebire de stilul de motet, utilizat de Goudimel în prelucrarea unora dintre psalmii săi „în formă de motet" *(en forme de motetz)* — în motetul tipic, aparţinînd „stilului grandios", scris pe 12 voci grupate în trei coruri, un cor preia de la altul şi transmite celui de-al treilea melodia pe cuvintele *„Salve regina"*, fiind obţinută astfel o culminaţie organică, pregătită.

**** Pînă în vremea din urmă, aproape nu a fost studiat materialul destul de abundent, publicat de Attaingnant între anii 1534—1539 (motete propriu-zise şi „psalmi în maniera motetului", scrişi de compozitori francezi), material cuprins în nu mai puţin 14 volume.

Compozitorii care au scris motete de acest gen şi-au însuşit şi au prelucrat creator unele realizări ale polifoniei neerlandeze şi italiene, conlucrînd la fixarea trăsăturilor specifice, enumerate mai sus, ale stilului muzical al Renaşterii franceze. *

Însă alături de acest stil al motetului festiv, solemn, decorativ şi plin de culoare, analog într-o oarecare măsură cu pictura *al fresco*, destinat unui număr mare de ascultători din masele populare şi executat adesea în aer liber (din care cauză, pentru executarea acestor motete, au fost elaborate procedee speciale „de spectacol", procedee ale stilului „plain-air") — în cultura muzicală a Franţei secolului XVI era răspîndit în activitatea muzicală domestică şi un stil de motet „intim", un stil *„d'intérieur"*, folosit cu un deosebit succes de Goudimel în prelucrările sale de psalmi *„en forme de motetz"*, despre care a fost vorba mai sus. Acest fapt a contribuit la rîndul său la o şi mai mare popularizare a acestui gen, nu numai în mijlocul societăţii „înalte" de curte, ci şi în păturile largi ale populaţiei orăşeneşti mijlocii.

Nu este o întîmplare faptul că genul motetului a fost răspîndit şi în rîndurile *hughenoţilor*, după cum reiese din numeroase mărturii.

Care au fost principalii reprezentanţi ai motetului în Franţa secolului XVI ? Afară de numele citate mai sus, mai putem menţiona autori ca Jean Mouton (m. în 1522), Pierre Moulu, Jean Maillart, Pierre Certon (m. în 1572) şi, în sfîrşit, pe marele autor de cîntece franceze din secolul XVI, de care ne-am ocupat mai sus — Clément Janequin. ** Toţi aceştia sînt maeştri de seamă, majoritatea lor fiind elevi ai lui Josquin şi continuatori direcţi ai şcolii acestuia. Merită de asemenea să fie numiţi Guillaume de Heurteur, Pierre Cléreau şi Pierre Guedin.

Totuşi, nu este necesar să caracterizăm separat creaţia fiecăruia din aceşti maeştri, căci stilul lor nu posedă trăsături individuale prea pronunţate : după cum remarcă pe bună dreptate Ambros, e destul să cunoşti motetele unuia dintre ei, pentru a obţine o imagine exactă a creaţiei întregului grup de compozitori susmenţionaţi. “

Astfel, alături de genul cîntecului polifonic francez *(chanson)*, merită atenţie, în perioada renaşterii franceze din secolul XVI, şi genul motetului francez, care ocupă însă, fără îndoială, un loc secundar în comparaţie cu *chanson*-ul.

III

Aceleaşi particularităţi ce caracterizează missele şi motetele franceze din timpul Renaşterii, se remarcă şi în muzica franceză pentru orgă, din perioada de care ne ocupăm : organiştii francezi nu făceau prea mare deosebire între muzica pieselor executate de dînşii la serbările laice şi aceea pe care o cîntau în biserică, în timpul serviciului religios. Muzica franceză

* Trebuie avut în vedere că, cu mult înainte ca Willaert să fi elaborat la Veneţia principiile scriiturii pentru mai multe coruri, principii dezvoltate ulterior în mod atît de remarcabil de veneţienii Andrea şi Giovanni Gabrieli — în jurul anului 1589 în una din missele neerlandezului Francesco Sale, scrisă pe cinci voci, compozitorul foloseşte într-un loc doi solişti acompaniaţi de orgă, lăsînd în acelaşi timp intact masivul coral principal.

** Motetele sale încă nu au fost de loc studiate.

de orgă din acea vreme poseda adesea trăsături de cîntec popular ; majoritatea imaginilor ei erau luminoase, realiste, legate de creaţia populară de cîntece (mai ales de cîntecele de crăciun — *Noëls),* precum şi de dansurile cele mai răspîndite, ceea ce făcea arta organiştilor francezi apropiată şi inteligibilă maselor largi.

În această direcţie, este semnificativ faptul că în singurele culegeri tipărite care conţin şi piese pentru orgă — publicate de Attaingnant la Paris în anul 1531 — piesele respective, care conţin material de cîntece şi dansuri populare, pot fi executate, după cum este specificat în subtitlu, nu numai la instrumentele de tipul clavecinului, *ci şi la orgă.* De aceea, este natural faptul că organiştii de mai tîrziu propun ca, pentru evaluarea cuvenită a caracterului pieselor pentru orgă, acestea să fie confruntate cu anumite dansuri şi să fie executate în spiritul dansului respectiv, numai că, „luînd în consideraţie sfinţenia locului... spre sfîrşitul piesei tempoul trebuie încetinit".

Aceste trăsături apar încă în lucrările primului clasic al muzicii franceze de orgă, Jean Titelouze (1563—1635) şi capătă o dezvoltare din ce în ce mai mare la continuatorii acestuia — Lebègue şi, mai ales, Raison. Acesta din urmă — unul dintre cei mai importanţi organişti francezi din prima jumătate a secolului XVI — vădeşte îndrăzneală în folosirea registrelor şi a manualului orgii şi introduce la vocile concertante efecte de ecou. Multe lucrări ale lui nu au nici un fel de legătură cu temele liturgice ; din contra, în ele este evidentă folosirea materialului de cîntec popular, cu melodica sa amplă, cantabilă.

TEORIA ȘI PRACTICA MUZICALĂ A „PLEIADEI"

I

La musique mesurée („Muzica metrică") a fost o manifestare specifică a tendințelor Renașterii în cultura muzicală franceză din secolul XVI. Ea și-a făcut apariția în mijlocul acelor reprezentanți ai științei și artei, care alcătuiau „vestita brigadă" condusă de Ronsard sau împărtășeau concepțiile membrilor acestei grupări.

Ideea de bază a principiului *Musique mesurée* ne este de fapt cunoscută : ea este întruchiparea principiului antic al legăturii indisolubile dintre sunet și cuvînt, dintre poezie și muzică, sau — într-o accepțiune mai largă — dintre toate „artele muzicale", inclusiv dansul și mimica ; astfel, după concepția lui Baïf, era necesar să se creeze un gen de spectacol, a cărui acțiune să fie bazată pe o perfectă concordanță între muzică și poezie. *

Aceeași tendință s-a vădit în repetate rînduri în creația lui Ronsard.

În Franța, terenul fusese de multă vreme pregătit în acest scop, și anume încă din perioada înfloririi artei muzical-poetice a trubadurilor și din vremea cînd a activat ultimul reprezentant de seamă al acestei arte — Guillaume de Machault, șeful curentului francez *Ars nova*. Apoi — după o rupere temporară între poezie și muzică — în epoca în care au predominat lucrările complicate, artificiale, ale reprezentanților retoricii (între care se numără Deschamps și mulți alții — în special reprezentanții așa-numitei școli poetice burgunde, pînă la Lemaire de Belges), are loc o nouă contopire a principiului poetic cu acela muzical. Aici, a jucat un mare rol creația cunoscutului poet și muzician Mellin de Saint-Gelais.

---

* Baïf era obsedat de „gloria secolelor trecute, care cunoscuseră narațiuni puse pe muzică și reprezentate pe scenă" :

„L'honneur des siècles anciens,
Qui ont vu les fables chantées
Sur leur scène representées." [45]
(subliniat de mine. — R. G.)

Strînsele legături ale acestuia cu muzica sînt caracterizate şi într-una din piesele sale în versuri, din care reiese că Mellin de Saint-Gelais dădea lecţii de muzică, prednd mai ales cîntatul la „chitara spaniolă" *(guitarre espagnole)*, instrument răspîndit pe atunci.

Pasul hotărîtor în această direcţie a fost făcut de Pierre Ronsard, şeful „Pleiadei", care a militat pentru ideea legăturii indisolubile dintre poezie şi muzică. Se pare că lui însuşi nu i-a fost străină activitatea muzicală : el s-a ocupat de interpretarea şi compoziţia muzicală, deşi nu poseda aptitudinile necesare pentru aceasta. Marea importanţă a muzicii în domeniul creaţiei poetice este subliniată de Ronsard şi în tratatul său de teorie a poeziei franceze *Abrégé de l'art poétique français)*.

Această activitate a poetului l-a făcut să confere versurilor sale o mare muzicalitate, despre care vorbesc mai toţi cercetătorii care au studiat creaţia lui Ronsard, şi tot ea l-a condus la utilizarea măiestrită a unor măsuri metro-ritmice variate ale versurilor. Se ştie că Ronsard dădea o mare importanţă felului cum sunau, în versurile sale, combinaţiile de litere : după părerea lui, acestea „pot să contribuie la exprimarea unui anumit sentiment sau, din contra, s-o stînjenească".

În sfîrşit, Ronsard a acordat o mare atenţie rimei.

Este semnificativ faptul că Puşkin îl punea pe Ronsard printre poeţii care „se îngrijesc mai mult de mecanismul limbii, de formele exterioare ale cuvîntului, decît de idee". [46]

Dacă acest caracter pretenţios, artificial, al versurilor, pe care Puşkin l-a reproşat, pe drept cuvînt, lui Ronsard, a constituit indiscutabil un efect al influenţei aristocratismului rafinat, în schimb nu trebuie desconsiderată năzuinţa lui Ronsard de a conferi muzicalitate versurilor.

Totodată, Ronsard nu se mulţumeşte cu intensificarea muzicalităţii în creaţia sa poetică.

El adaugă la poeziile sale un apendice conţinînd lucrări muzicale scrise special pe versurile sale de către maeştri ai vremii, ca Janequin, Pierre Certon şi un oarecare Muret. * [47] Autorii acestor apendice muzicale puneau adesea versurile lui Ronsard pe o melodie răspîndită, vădit populară ; ** apoi, în aceste lucrări apare acea îmbinare dintre factura polifonică şi factura omofonico-armonică, atît de caracteristică — după cum am arătat — pentru *chanson* (exemplele 69, 70). *** În sfîrşit, întîlnim aici o trăsătură extrem de tipică a practicii cîntecului popular, trăsătură preluată în mare măsură de *chanson*-ul francez — şi anume, folosirea unei anumite melodii în chip de *„timbre"*, adică utilizarea aceleiaşi muzici pentru intonarea versurilor unor sonete diferite. Putem constata că Ronsard admite să fie executate pe aceeaşi muzică, într-un caz, 59 dintre sonetele cuprinse în această culegere a sa, iar într-un alt caz, chiar 92 dintre ele !

---

* Tiersot emite ipoteza că acest Muret ar fi una şi aceeaşi persoană cu savantul umanist devenit mai tîrziu cunoscut, care în anii tinereţii fusese simpatizant al „Pleiadei". [48]

** Aşa sînt oda lui Ronsard *Mignonne, allons voir si la rose*, pusă pe muzică de Costeley, şi *chanson*-ul său *Quand ce beau printemps je voy (Cînd văd frumoasa primăvară)*, pe muzica lui Nicolas de la Grotte.

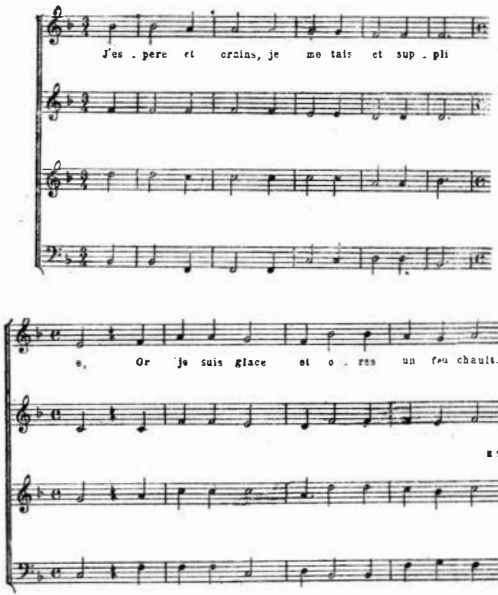
*** Putem numi, de exemplu, piesa lui Goudimel *Errant par les champs de la grâce*.

Aceste ilustrări muzicale ale versurilor lui Ronsard posedă aceleaşi trăsături care s-au vădit în deplinătatea lor, curînd după aceea, în factura muzicală numită *La musique mesurée* („Muzica metrică"). *

Este interesantă însăşi concepţia acestor ilustraţii muzicale ale versurilor lui Ronsard : ele anticipă ciclurile de poezii legate între ele printr-o idee şi un subiect unic.

Unele poezii ale lui Ronsard, care formal sînt independente, constituie în realitate verigile unui fel de „lanţ", prezentînd o succesiune de stări sufleteşti diferite :

69

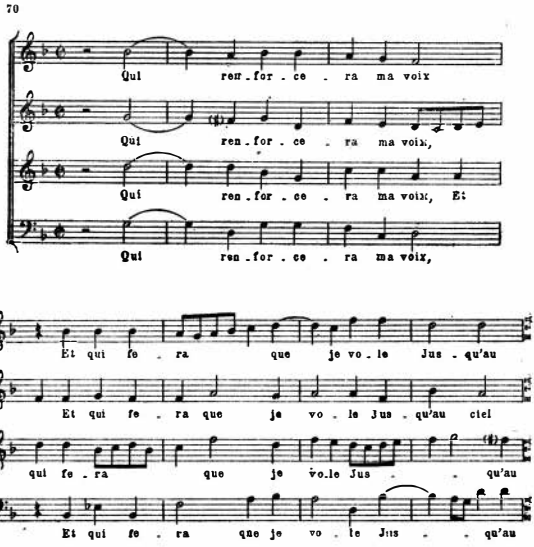


* În secolul XVI, în Franţa existau două noţiuni legate de *musique mesurée*.

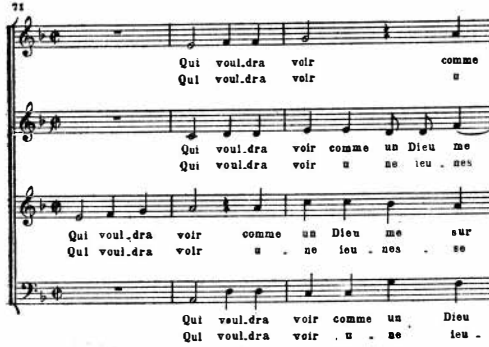
1) *Vers mesurés à la lyre* erau strofe, stanţe sau cuplete egale între ele, care nu se deosebeau nici prin numărul şi lungimea silabelor, nici prin aşezarea şi caracterul picioarelor fiecărui vers ;

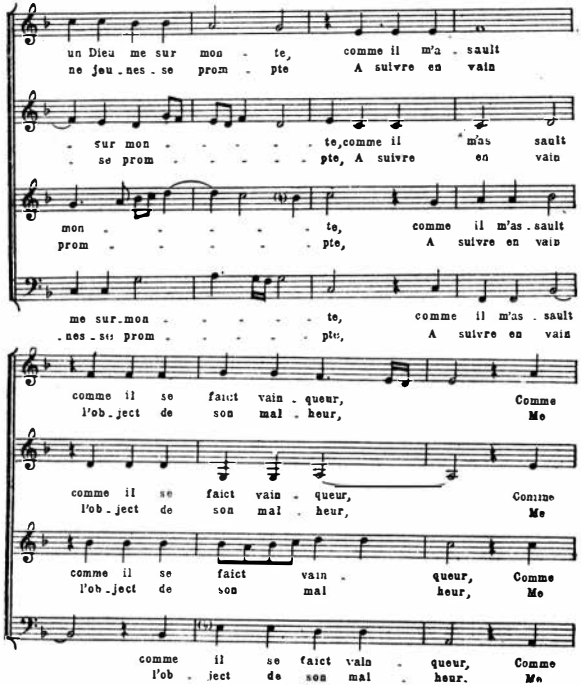
2) *Vers mesurés à l'antique* erau versuri franceze lipsite în teorie de rimă şi urmînd principiul metricii antice — adică bazate pe alternarea unor silabe lungi şi scurte, lipsite de accent.[49]

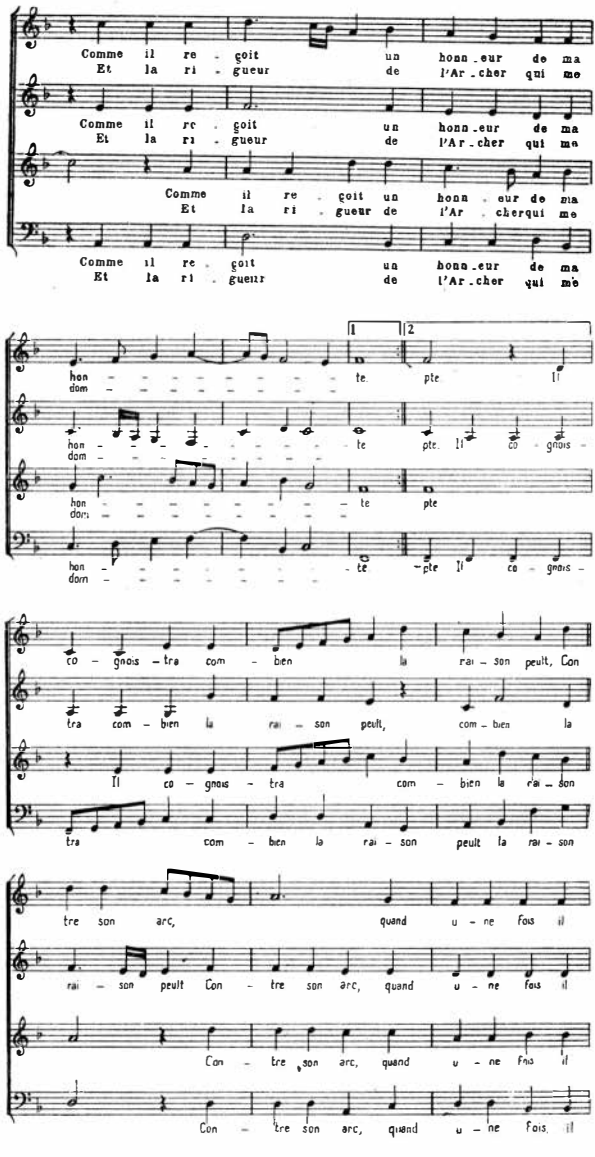
Adesea se întâlnesc procedee polifonice :

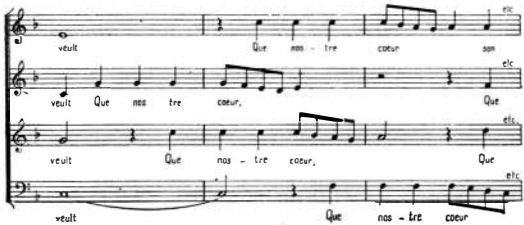


sau :




un Dieu me sur mon - te, comme il m'a - sault
ne jeu - nes - se prom - pte A suivre en vain
- sur mon - - - - - te, comme il m'as - sault
- se prom - - - - - pte, A suivre en vain
mon - - - - - - te, comme il m'as - sault
prom - - - - - - pte, A suivre en vain
me sur - mon - - - - - te, comme il m'as - sault
- nes - se prom - - - - - pte, A suivre en vain
comme il se faict vain - queur, Comme
l'ob - ject de son mal - heur, Me
comme il se faict vain - queur, Comme
l'ob - ject de son mal - heur, Me
comme il se faict vain - queur, Comme
l'ob - ject de son mal heur, Me
comme il se faict vain - queur, Comme
l'ob - ject de son mal - heur, Me
il r'en - flamme et r'en - gla - ce mon cœur
vie - nne voir: il voir - ra ma dou - leur,
il r'en - flamme et r'en - gla - ce mon cœur
vie - nne voir: il voir - ra ma dou - leur,
il r'en - flamme et r'en - gla - ce mon cœur
vie - nne voir: il voir - ra ma dou - leur,
il r'en - flamme et r'en - gla - ce mon cœur
vie - nne voir: il voir ra ma dou - leur,


Comme il re - çoit un honn - eur de ma
Et la ri - gueur de l'Ar - cher qui me
Comme il re - çoit un honn - eur de ma
Et la ri - gueur de l'Ar - cher qui me
Comme il re - çoit un honn - eur de ma
Et la ri - gueur de l'Ar - cher qui me
Comme il re - çoit un honn - eur de ma
Et la ri - gueur de l'Ar - cher qui me
1
2
hon - te pte Il
dom -
hon - te pte Il co - gnois -
dom -
hon - te pte
dom -
hon - te pte Il co - gnois -
dom -
co - gnois - tra com - bien la rai - son peult, Con
tra com - bien la rai - son peult, com - bien la
Il co - gnois - tra com - bien la rai - son
tra com - bien la rai - son peult la rai - son
tre son arc, quand u - ne fois il
rai - son peult Con - tre son arc, quand u - ne fois il
Con - tre son arc, quand u - ne fois il
Con - tre son arc, quand u - ne fois il



Structura muzicală a sonetelor lui Ronsard puse pe muzică reprezintă o variantă a cantonei din acea vreme, adică repetarea, pe aceeași melodie, a primelor două cuplete, partea finală a sonetului (terținele) fiind cîntată pe o muzică nouă. Este semnificativ faptul că, pe cînd muzica primelor două cuplete se apropia de intonațiile cîntecelor, în partea finală compozitorii căutau, de regulă, să realizeze o întrepătrundere între text și melodie, urmînd cu fidelitate sinuozitățile textului și folosind forme muzicale libere, cu caracter de improvizație (v. exemplul 72).

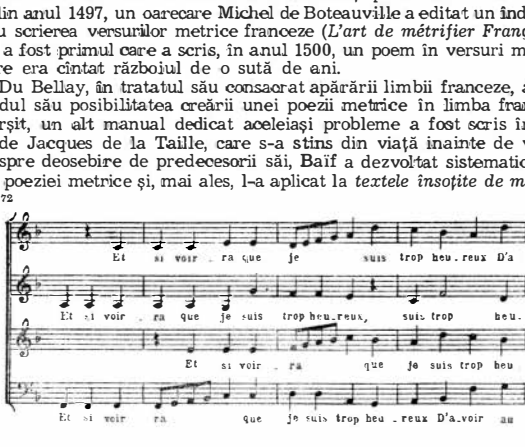
Astfel, vedem că Ronsard nu s-a mulțumit să formuleze niște principii estetice teoretice, ci a încercat să le pună în aplicare și a năzuit să aducă ceva nou în practica muzicii vocale (mai exact, vocal-instrumentale) laice. Însă tocmai aici s-a vădit punctul slab al principiilor sale.

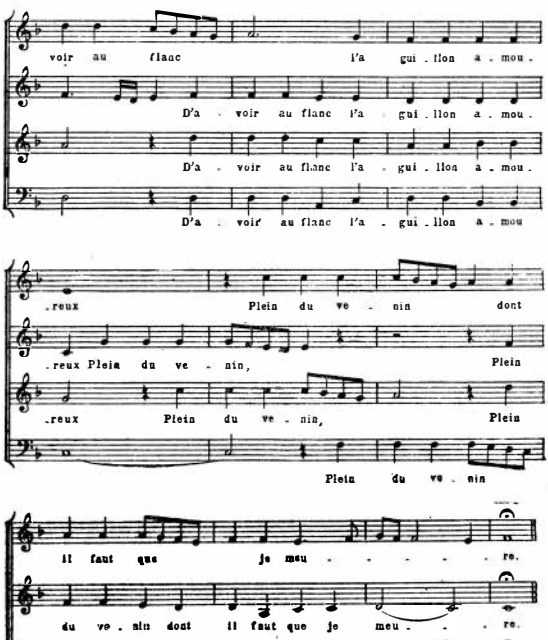
II

Antoine Baïf, un alt membru al „Pleiadei", a căutat să pună în practică, cu mai multă consecvență și îndrăzneală, principiile estetice ale lui Ronsard. Este adevărat să Baïf a avut numeroși precursori.[50] În Franța, încă din anul 1497, un oarecare Michel de Boteauville a editat un îndreptar pentru scrierea versurilor metrice franceze (*L'art de métrifier François*) și tot el a fost primul care a scris, în anul 1500, un poem în versuri metrice, în care era cîntat războiul de o sută de ani.

Du Bellay, în tratatul său consacrat apărării limbii franceze, admite la rîndul său posibilitatea creării unei poezii metrice în limba franceză; în sfîrșit, un alt manual dedicat aceleiași probleme a fost scris în anul 1562 de Jacques de la Taille, care s-a stins din viață înainte de vreme. Însă, spre deosebire de predecesorii săi, Baïf a dezvoltat sistematic principiul poeziei metrice și, mai ales, l-a aplicat la *textele însoțite de muzică:*

72





Nimeni nu a formulat înainte de Baïf acele reguli muzicale practice, care — după părerea lui Baïf și a adepților săi — trebuiau să apropie cît mai mult de modelele antice muzica franceză din vremea lor și să reînvie unitatea armonioasă dintre muzică și poezie, care îi tenta așa de puternic pe membrii „Pleiadei". Vom vedea mai departe că, deși acești reformatori au reușit să obțină unele rezultate pozitive, ei au căzut în excese care au făcut ca principiile lor să fie inaplicabile în condițiile vremii noi.

Baïf (1531—1592) era originar din Veneția și, în anii maturității, a avut ocazia să revadă Italia, vizitînd Mantova, Vicenza, Verona și, probabil, locul său natal — Veneția. Aici, Baïf a avut posibilitatea să cunoască tentativele din domeniul versificației metrice și — fapt și mai important — a putut veni în contact cu noile tendințe de formare a *monodiei* și a viitorului

stile recitativo. * Trebuie de asemenea luat în considerație faptul că Baïf a asistat la ultimele ședințe ale conciliului din Trento din anul 1562, la care, după cum se știe, s-a discutat problema raportului dintre melodie și text. După cum am arătat, de aceste discuții este legat într-o oarecare măsură faptul că o serie de compozitori în frunte cu Palestrina și cu de Kerle au efectuat o reformă a cîntului bisericesc, în sensul utilizării unei facturi apropiate tocmai de acel „contrapunct silabic", care a jucat un mare rol în creația reprezentanților „Pleiadei" franceze în frunte cu Baïf.

Toate acestea confirmă faptul că concepțiile lui Baïf nu au fost un produs arbitrar, spontan, al speculațiilor de cabinet ale unui teoretician umanist, ci s-au sprijinit în mare măsură pe baze solide și au fost pregătite printr-o evoluție istorică îndelungată. În secolul XVI exista o tendință generală de a stabili *un nou raport între melodie și text* (ba uneori, între acestea și gesturile care le însoțeau, iar mai tîrziu, între muzică, text și acțiunea scenică) ; exista și tendința de a efectua o reformă fundamentală a scriiturii polifonice.

Acestea au fost premisele care l-au făcut pe Baïf să pună psalmii pe versuri metrice, începînd din anul 1567, iar apoi să compună „șansonete metrice" (*chansonettes mesurées*) și, în sfîrșit, să înființeze la Paris, cu vreo două decenii înainte de fondarea celebrei „Camerate florentine" — o „Academie de poezie și muzică", al cărei obiectiv special era să contribuie la dezvoltarea muzicii metrizate în spirit antic. **

III

Principiul de bază al lui Baïf — ritmizarea țesăturii muzicale în conformitate cu principiul antic al prosodiei — nu reprezenta, de fapt, nimic nou în comparație cu concepțiile lui de la Taille. Însă Baïf a realizat o mai mare sistematizare și, mai ales, a aplicat în practică principiul versificației metrice legate de muzică.

Baïf a început să întrebuințeze — mai ales în psalmi și șansonete — tipurile de versuri cele mai variate din punctul de vedere al structurii și lungimii ; de asemenea, a creat strofe alcătuite din noi combinații de versuri și a reînviat, în domeniul genurilor lirice muzical-poetice, principiul antic al succesiunii *strofă-antistrofă-epodă.*

Dezideratul lui Baïf, ca melodia să fie subordonată structurii metrice a versului, scotea în primul plan *problema ritmului,* flexibilitatea ritmică, concordanța dintre muzică și text, precizîndu-și bazei ritmice a melodiei — și aceasta nu numai la o singură voce (cea superioară), ci și în cadrul întregului polifonic, dominat de la un capăt la altul de unitatea structurii metrice a versurilor.

---

* Însă monodia italiană și cea franceză erau departe de a fi unul și același lucru. De aceea, ulterior au fost purtate numeroase discuții în legătură cu superioritatea manierei de cînt italiene sau a celeia franceze : monodia franceză nu poseda acea forță a *expresivității patetice și dramatice,* care o caracteriza pe cea italiană.

** „Academia de poezie și muzică" a fost fondată în anul 1570 de Baïf, în colaborare cu Thibault de Courville. Membri ai Academiei și autori de melodii metrizate au fost — afară de Baïf și Thibault — Jacques du Faur, Claude le Jeune și, spre sfîrșitul existenței Academiei, Jacques Mauduit. Ultima manifestare în domeniul reformei sus-menționate a fost publicarea postumă a lucrărilor lui Claude le Jeune. [32]

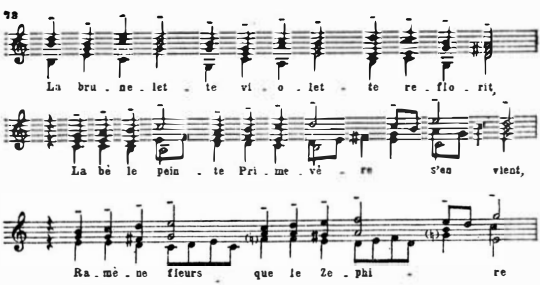
Cunoscutul autor de muzică metrizată, Claude le Jeune, în prefața la culegerea sa intitulată *Primăvara*, cere ca elementului ritmic să i se confere aceeași importanță pe care el o avusese cîndva în muzica antică, iar problemele legate de ritm să fie dezbătute cu aceeași atenție ca și problemele sunării concomitente armonice a vocilor; el dorea ca perfecțiunea ritmică să se ridice la un astfel de nivel, încît combinațiile ritmice să poată genera toate acele sentimente pe care autorul socoate necesar să le împărtășească ascultătorilor săi.

Căutînd să confere muzicii o structură ritmică precisă și organică, poeții „Pleiadei" au acționat în mod unilateral: adesea, ei nu au acordat importanța cuvenită melodiei, care, în multe lucrări ale lor, nu posedă acea expresivitate, prospețime și spontaneitate, care constituie cea mai importantă trăsătură a muzicii realiste.

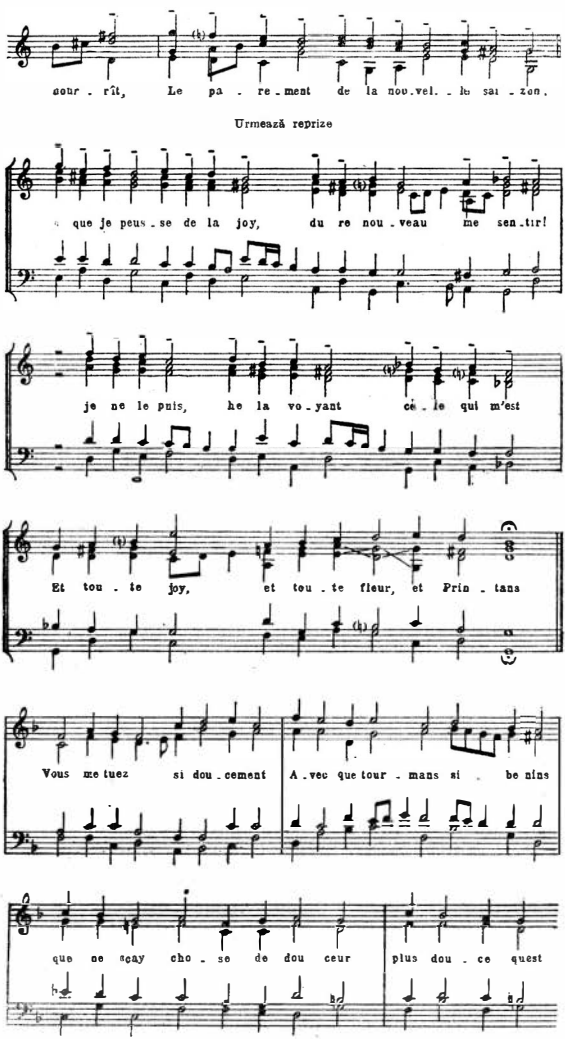
O altă urmare a aplicării teoriei lui Baïf a fost acordarea unei atenții, excepționale pentru acea vreme, caracterului textului, înțelesului diferitelor cuvinte și succesiunii de cuvinte;* aceasta ne explică rolul jucat de muzica metrizată în pregătirea apariției genurilor vocal-instrumentale dramatizate, teatrale.

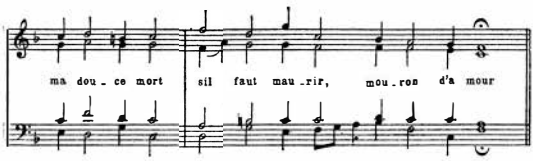
Într-adevăr, muzica lui Baïf și a adepților săi, cu toată prezența unor elemente ale polifoniei, produce impresia unei muzici în care predomină factura acordică.

Faptul că muzica „metrizată" este cu totul diferită de polifonia vocală sau vocal-instrumentală de cult se vădește și în structura caracteristică a întregului muzical, în cazurile cînd este vorba de o serie de piese legate între ele printr-un subiect și un text unic. Așa este, de exemplu, lucrarea lui Claude le Jeune *La Brunelette violette*, în a cărei muzică alternează secțiuni pe două, trei și cinci voci; astfel, se poate vorbi de multe ori despre existența unui cuplet de bază *(chant)* și a unui fel de „refren" *(rechant)*, a cărui importanță este subliniată de fiecare dată prin intrarea tuturor celor cinci voci:



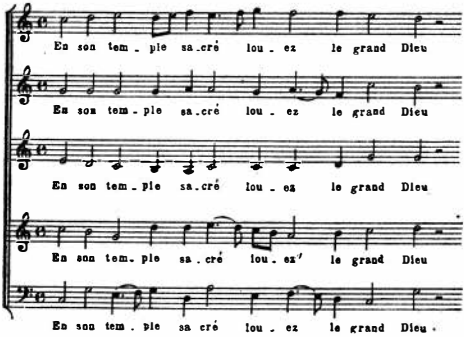
* Această tendință caracteristică pentru umanism s-a manifestat cu putere și la huguenoți — reprezentanții lagărului advers pe tărîm religios. Să ne amintim că Philibert Picior de Fier *(Jambe de Fer)*, în prefața la psalmii *(Psaumes)* publicați în anul 1561 la Lyon, declară că dînsul „a căutat să adapteze fiecare notă a melodiei, cît mai bine cu putință, la cuvintele și ideile din text" („*d'accommoder le chant et la note le mieux possible aux paroles et sentences*").

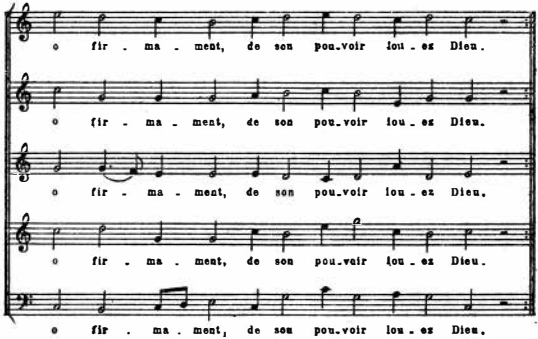

sour - rît, Le pa - re - ment de la nou.vel. - le sai - zon.
Urmează reprize
que je peus - se de la joy, du re nou - veau me sen - tir!
je ne le puis, he la vo - yant cé - le qui m'est
Et tou - te joy, et tou - te fleur, et Prin - tans
Vous me tuez si dou - cement A - vec que tour - mans si be nins
que ne sçay cho - se de dou ceur plus dou - ce quest

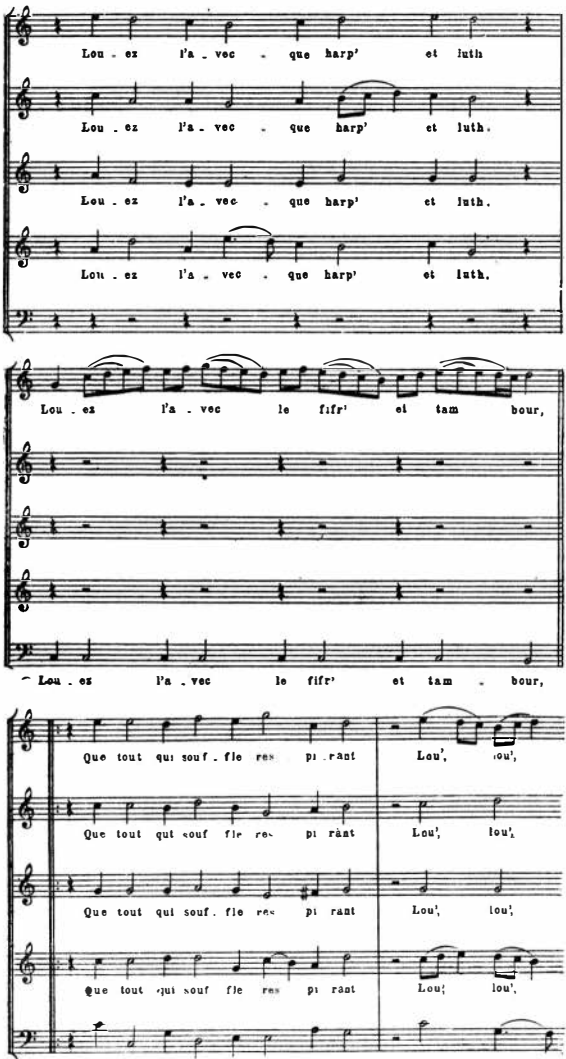


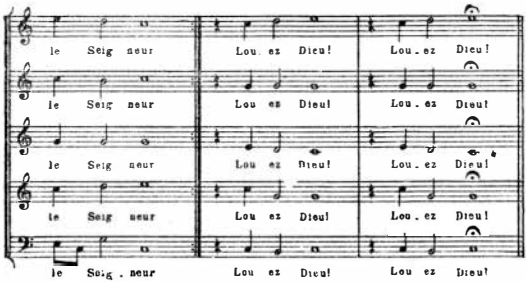
Dăm mai jos cîteva fragmente dintr-un ciclu al lui Mauduit, prezentînd unele trăsături „de suită" (exemplul 74); deşi întregul ciclu este scris pe cinci voci, numerele sale se deosebesc între ele din punct de vedere ritmic şi intonaţional:

74






Lou . ez l'a . vec . que harp' et luth
Lou . ez l'a . vec . que harp' et luth.
Lou . ez l'a . vec . que harp' et luth.
Lou . ez l'a . vec . que harp' et luth.
Lou . ez l'a . vec le fifr' et tam bour,
Lou . ez l'a . vec le fifr' et tam . bour,
Que tout qui souf . fle res pi . rant Lou', lou',
Que tout qui souf fle res pi rant Lou', lou',
Que tout qui souf . fle res pi rant Lou', lou',
Que tout qui souf fle res pi rant Lou', lou',
Que tout qui souf . fle res pi rant Lou', lou',

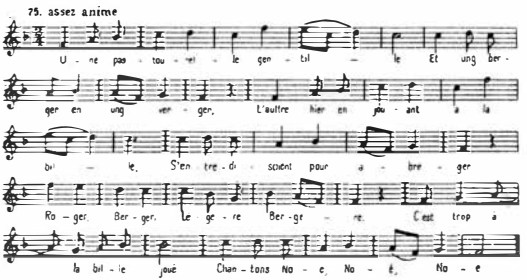


După cum vedem, activitatea lui Baïf, cu toate limitările sale, a jucat un oarecare rol pozitiv. El şi-a concentrat atenţia asupra uneia din cele mai importante probleme ale practicii creatoare de la sfîrşitul secolului XVI, şi anume, *asupra legăturii dintre melodie şi text*. Grupul lui Baïf a obţinut oarecare succes în sensul realizării unei mai mari flexibilităţi şi varietăţi ritmice, în concordanţă cu caracterul textului intonat; un alt element pozitiv al creaţiei lor a fost punerea în evidenţă a vocii superioare, care se sprijinea pe verticale armonice construite pe cîte o silabă a textului.

Nu este o întîmplare faptul că şansonetele lui Baïf au stimulat crearea aşa-numitului *air de cour*,* care ulterior a devenit unul dintre cele mai răspîndite genuri muzicale franceze din secolul XVII.

---

* Piesă pentru voce cu acompaniament instrumental, de obicei cu caracter pastoral galant, şi folosind adesea melodii populare democratice. Iată o melodie tipică a unui *air de cour* din secolul XVI:



Merită atenţie apropierea intonaţională dintre acest cîntec şi melodia hughenotă pe textul psalmului LXVIII — vestita *Marsilieză hughenotă*. Iată o confirmare a faptului că hughenoţii foloseau melodii laice.

Teoreticianul muzical din secolul XVII, Mersenne — deşi a ridicat, după cum vom vedea, o serie de obiecţiuni fundamentale, — a fost nevoit să semnaleze, la compozitorii „Pleiadei", nu numai „violenţa mişcării măsurate [a melodiei] (*la douce violence des mouvements réglés*), ci şi „o anumită calitate şi energie a melodiei" (*une particulière vertu et énergie à la mèlodie*), trăsături care, după cum am văzut, nu au caracterizat întreaga creaţie muzicală a „Pleiadei".

Trebuie precizat că o astfel de melodică expresivă şi bogată din punct de vedere intonaţional constituia, la activiştii „Pleiadei", mai curînd o excepţie decît o regulă. Repetăm : melodia a fost punctul vulnerabil al creaţiei lor muzical-poetice.

IV

Cu tot caracterul aristocratic al principiilor estetice şi al creaţiei activiştilor „Pleiadei", la reprezentanţii ei cei mai perspicaci — de exemplu, la Baïf — creaţia avea unele trăsături comune cu caracterul muzicii lagărului protestant.

Se ştie că la crearea muzicii *mesurée*, adepţii catolicismului oficial, ca Baïf şi Mauduit, au colaborat cu compozitori simpatizanţi ai protestantismului, cum a fost Claude le Jeune. Ca şi în alte direcţii, şi în practica muzicală se văd unele apropieri între huguenoţi şi catolici, deşi în ultimă instanţă istoria culturii muzicale a dovedit mai marea viabilitate şi valoarea practică a muzicii protestanţilor francezi, în comparaţie cu speculaţiile rupte de practica muzicală vie ale activiştilor „Pleiadei".

Unul dintre punctele slabe ale activităţii muzical-poetice a lui Baïf şi a colaboratorilor săi — afară de caracterul abstract al melodiilor lor — a fost şi desconsiderarea legilor limbii franceze şi a regulilor versificaţiei franceze. Aceste legi nu permit ca versului francez să-i fie impuse regulile versificaţiei latine ; printre altele, ele nu admit *repartiţia liberă a accentelor în cuvînt* — lucru permis în versurile latine. Ignorarea acestei reguli a dus la denaturarea pronunţiei franceze normale, fapt semnalat încă în acea vreme de Mersenne, care îi aducea, pe bună dreptate, lui Baïf următoarea obiecţie : „În repartiţia duratelor metrice, trebuie să ne ghidăm după caracterele naturale, normale, ale pronunţiei limbii franceze : nu are rost să căutăm, cu orice preţ, să ne adăpăm din Hippocrene sau din Tibru, căci nu din ele îşi trag izvoarele Sena şi Loira". *

Problema ritmizării melodiei în conformitate cu principiile prozodiei antice a întîmpinat o serie de dificultăţi, imediat ce a fost vorba să fie găsit un ritm muzical care să corespundă în mod natural şi organic diferiţilor metri ai versurilor.

Dacă versurile dactilice, anapestice şi ionice se combinau uşor cu un ritm muzical par, în schimb altfel stăteau lucrările cu iambii, cu logaedrii * şi, în general, cu toate versurile alcătuite din picioare de durată inegală. Aici, problema nu putea fi rezolvată decît cu ajutorul unui compromis, al unei concesiuni fie în favoarea muzicii, fie în favoarea versurilor ; aceasta

*„... *Il faut mesurer nos quantités par la vraie prononciation, et par l'accent François, sans nous arrester à la fontaine d'Hippocrène, ou au Tibre, dont la Seine et la Loire ne prennent pas leurs eaux*".[53]

* Versuri alcătuite din dactili şi terminate cu unul sau doi trohei (N. trad.).

era o problemă care îi preocupa de multă vreme pe muzicieni. Baïf și colaboratorii săi optau de obicei pentru sacrificarea muzicii de dragul versului: ei căutau totdeauna să respecte întocmai raportul dintre silabele lungi și cele scurte, chiar dacă în felul acesta rezulta o neconcordanță între picioarele metrice ale versului și măsura muzicală.

De aici se ajungea inevitabil la folosirea sincopelor, care, în concepția muzicienilor francezi din secolul XVI, aveau alt rol decît acela de azi, cu atît mai mult cu cît — spre deosebire de muzica perioadei următoare, unde fiecare sincopă „se echilibra" cu ajutorul structurii ritmice care îi urma — în muzica metrizată această sincopare unilaterală trebuia să se repete regulat pînă la sfîrșitul lucrării.

De aceea, inovația lui Baïf n-a prins — la fel cum s-a întîmplat și cu noul sistem ortografic inventat de el — și, după cîteva experiențe efectuate de unii compozitori, printre care se numără și Claude le Jeune (despre care va fi vorba în capitolul ce tratează despre muzica hughenoților), Jacques Mauduit * și Du Caurroy, tentativele de a crea o muzică „metrizată în spirit antic" au fost abandonate înainte de cel de-al doilea deceniu al secolului XVII. După ce, în anul 1603, a apărut o culegere postumă de lucrări metrizate ale lui Claude le Jeune, intitulată *Primăvara*, muzica metrizată, sub această formă a sa, își încetează existența.

V

Din scrierile lui Ronsard, ale lui Mellin de Saint-Gelais și ale altor membri ai „Pleiadei", ca și din versurile umaniștilor parizieni și lyonezi,

---

* Alături de Baïf și de Claude le Jeune, merită o atenție deosebită Jacques Mauduit. Născut la Paris în anul 1577 și educat în spiritul unui catolicism riguros, Mauduit, ca și mulți contemporani ai săi, a devenit umanist. La aceasta au contribuit excelenta instrucțiune primită la colegiu și cele două călătorii în Italia, cu care ocazie Mauduit și-a însușit limba italiană (iar mai tîrziu spaniola și alte cîteva limbi). Ca orice umanist autentic din acea vreme, Mauduit s-a interesat de multe științe — pînă și de mecanică. Mersenne și alți contemporani ai lui Mauduit socoteau că meritul principal al acestui compozitor a fost îmbogățirea muzicii franceze cu o serie de concerte neobișnuite pentru acea vreme, în care vocile cîntăreților se îmbinau cu timbrul diferitelor instrumente: nici un compozitor francez pînă la Mauduit nu a atins o asemenea perfecțiune în crearea lucrărilor de acest gen.

Devenind membru al „vestitei Academii a prea savantului Baïf" (după cum scrie Mersenne), Mauduit creează pentru Academie prima sa lucrare importantă — un recviem la moartea lui Ronsard, executat la 24 februarie 1586, la două luni după stingerea din viață a lui Ronsard, de către vestita *Assemblée de la Chapelle du Collège*, în fața unei mari mulțimi de ascultători, la biserica din *Place Royale*. O altă creație cunoscută a lui Mauduit au fost piesele lui *Pour les 3 jours de ténèbres de la Semaine Sainte* („Pentru 3 zile din săptămîna patimilor"), executate, spre sfîrșitul vieții compozitorului, la aceeași biserică. Afară de acestea, Mauduit a scris numeroase misse, vecernii, imnuri, motete, cîntece și alte piese. A murit în anul 1627.

În „Academia" lui Baïf, iar mai tîrziu și în „Academia palatului" (*Academie du Palais*), Mauduit a jucat — mai ales pe timpul lui Henric III — un rol important. O dată, la sfîrșitul unei întruniri ținute în sălile Luvrului, Mauduit a executat cîteva piese ale sale scrise în maniera lui Baïf. În lucrările lui Mauduit metrizate în spirit antic, contemporanii prețuiau mai ales calitățile facturii armonice, spre deosebire de lucrările lui Claude le Jeune, care se remarcau prin inscusința manierei polifonice. Este semnificativ faptul că și Mersenne prețuia la Mauduit „suavitatea stilului și forța muzicii sale, cu toată simplitatea ei" (*la douceur de sa manière de composer et la force d'une musique très simple*).

reiese că muzica instrumentală se bucura de o mare prețuire în saloanele aristocrației din epoca Renașterii.

După cum am mai arătat, aici instrumentele cele mai întrebuințate erau viola și lăuta.

Am dat numeroase citate din Ronsard și din alți poeți ai „Pleiadei" — unde, alături de „dulcile sunete ale vocii", este totdeauna menționat acompaniamentul la violă sau la lăută.

Poeta lyoneză Louise Labé, în sonetele sale lirico-erotice, vorbește în repetate rînduri despre violă și lăută :

O, cînt al său în sunet de violă !
O, glas al său ! Măiestre mîini !

Sau, într-un alt sonet :

Atîta timp cît vocea mea e-n stare
Să te slăvească-n zvonuri de lăută...

Atenția acordată cu precădere de către umaniștii francezi acestor două instrumente este explicabilă.

Sunetul dulce, însă slab, al violei cadra excelent cu atmosfera intimă, rafinată, a saloanelor aristocratice pe care le frecventau în mod obișnuit poeții umaniști.

Lăuta, atît de larg răspîndită în Italia — unde era folosită și în popor — devine acum instrumentul favorit al societății aristocratice franceze, după cum s-a întîmplat și în alte țări.

Mersenne, marea autoritate muzicală din acea vreme, afirmă în anul 1636 : „... în Franța, lăuta este socotită cel mai nobil instrument, datorită suavității sunetelor sale, numărului și armoniei coardelor, volumului sunetelor, metodei de acordaj și, în sfîrșit, datorită greutăților legate de cîntatul la acest instrument".

Este adevărat că, în Franța secolului XVI, nivelul interpretării la lăută mai era încă inferior aceluia al școlilor italiană și spaniolă ; perioade de înflorire maximă a artei lăutei în Franța a fost prima treime a secolului XVII, cînd, alături de A. Gaultier, cel mai de seamă virtuoz francez al lăutei, s-a ridicat un întreg grup de maeștri remarcabili ai acestui instrument.

Dar încă în secolul XVI interesul pentru lăută, discutarea calităților și a defectelor ei, erau socotite semne ale „bontonului aristocratic".

Instrumentele cu claviatură jucau pe atunci un rol mult mai puțin important în activitatea muzicală a cercurilor conducătoare ale Franței.

Deși spineta (sau „epineta") era de mult cunoscută, totuși, după cum arată Mersenne, „la sfîrșitul secolului XVI ea încă nu avea registre". În prima treime a secolului XVII încă nu se fixaseră în Franța tipurile de clavecin și procedeele cîntatului la acest instrument ; de asemenea, nu exista o literatură clavecinistică independentă : piesele din culegerile lui Attaingnant și ale altor editori puteau fi executate și la alte instrumente, iar pe de altă parte, piesele scrise pentru lăută se transpuneau pentru instrumentele cu claviatură.

Astfel, calitățile sunetului lăutei și al violei erau deplin adecvate pentru acea „manieră suavă" (*la manière douce*), care devenise un feno-

men tipic al stilului muzical nu numai în domeniul muzicii instrumentale, ci şi în al celei vocale, în Franţa acelei vremi.

Acest stil trebuia să fie caracterizat prin „suavitatea manierei franceze (*la douceur française*), care consta în cultivarea unui „gust fin", a eleganţei, a „varietăţii nuanţelor", fiind necesar şi un „simţ al măsurii".

Maniera descrisă mai sus a avut-o în vedere Maugars, renumit virtuoz al lăutei, care a făcut în anul 1639 următoarea remarcă în legătură cu muzicienii francezi : „Nouă ne este dragă reticenţa, iar italienilor, exuberanţa".

Folosirea mijloacelor muzicii imitative (între altele, poate fi menţionat procedeul imitării cîntului păsărilor, larg răspîndit la compozitorii francezi umanişti din acea vreme), era tipică, apelînd mai ales la resursele sonore ale lăutei.

Aceste trăsături erau extrem de caracteristice şi pentru „maniera suavă" a reprezentanţilor muzicii metrizate în spirit antic.

Se înţelege că stilul muzical arătat era rupt de genurile populare şi ignora vioara, care juca un rol atît de important în cultura muzicală populară de la sate şi oraşe ; „sunetele ţipătoare" ale acestui instrument supărau urechea publicului aristocratic din saloanele umaniste.

MUZICA HUGHENOȚILOR

I

Vorbind despre cultura muzicală a Franței din secolul XVI, este necesar să consacrăm un capitol special muzicii hughenoților, reprezentanții francezi ai Reformei.

Nu încape îndoială că mișcarea hughenoților s-a afirmat cu putere nu numai în cultura muzicală a Franței, de-a lungul aproape întregului secol XVI, dar s-a făcut simțită și dincolo de hotarele acestei țări. Ne-o dovedesc numeroasele ediții și traduceri ale psalmilor hughenoți francezi, apărute în Germania, Țările de Jos, Italia, Cehia, Polonia, pînă la sfîrșitul secolului XVIII. Se știe că principiile de bază ale protestantismului au fost formulate în Franța, de către Lefèvre d'Étaples, încă din 1512 — adică cu cinci ani înainte de tezele de la Wittemberg ale lui Luther. O altă inovație, de data aceasta în domeniul muzical, și anume, plasarea melodiei principale la vocea superioară, iar nu la tenor — procedeu atribuit de obicei compozitorului german Osiander și datat cu anul 1580 — a fost aplicat în mod consecvent de Goudimel cu 15 ani mai devreme (în 1565).

Vorbind despre muzica hughenoților, nu trebuie trecută cu vederea caracteristica socială, de clasă, a mișcării hughenote din Franța.

Principala împrejurare care îngreuiază definirea exactă a profilului social al hughenoților este faptul că în Franța (spre deosebire de Cehia, Germania și Elveția, unde protestantismul a fost expresia caracteristică a ideologiei burgheze), la mișcarea hughenoților a aderat un număr foarte mare de nobili, unii dintre ei făcînd parte din marile familii aristocratice, în timp ce mojoritatea țărănimii franceze și o bună parte din burghezie (mai ales burghezia Parisului), sprijineau catolicismul.

Este cunoscută și simpatia curții franceze față de calvinism — fapt care s-a răsfrînt într-o oarecare măsură și în domeniul muzicii. *

* Astfel, calvinismul care, după cuvintele lui Engels, a fost „religia părții celei mai îndrăznețe a burgheziei din acea vreme", a început — lucru care, de la prima vedere, pare neașteptat — să se răspîndească în rîndurile înaltei aristocrații franceze. Această transformare a calvinismului în Franța devine explicabilă, dacă ne gîndim că exemplul îmbogățirii prinților germani de pe urma confiscării pămînturilor bi-

Acest caracter al mișcării protestante din Franța s-a vădit mai ales în rîndurile nobililor feudali din sudul Franței, care năzuiau să reinstaureze cu orice preț ordinea feudală atît de dorită de dinșii și să revină la fărîmițarea feudală, incompatibilă cu menținerea unității statului, pe care o realizaseră reprezentanții monarhiei și ai aristocrației de la curte. Însă, pe de altă parte, protestantismul a fost îmbrățișat și de o parte din burghezie, care nădăjduia să poată apăra pe această cale vechile sale libertăți orășenești — în timp ce cea mai mare parte a burgheziei din nordul Franței și aproape întreaga țărănime, sprijineau puternica monarhie absolutistă și, implicit, catolicismul.

Numeroase date arată că, cel puțin în prima perioadă a răspîndirii mișcării hughenote, din lagărul hughenot făceau parte numeroși reprezentanți ai păturilor largi democratice ale populației franceze : cizmari, pietrari, croitori, pălărieri, lucrători tipografi, giuvaiergii, pictori etc.

Caracterul mai democratic al mișcării hughenote a determinat și folosirea în serviciul religios hughenot a textelor de rugăciuni în limba franceză, în locul celei latine, neinteligibile pentru păturile largi ale credincioșilor.

Simplitatea relativă a muzicii hughenote și legătura ei cu cîntecul popular, constituie o altă confirmare a acestui democratism. *

Astfel, în Franța, atît nobilii, cît și burghezii, erau împărțiți în protestanți și catolici, protestantismul pătrunzînd prea puțin în poporul francez, care — din cauză că biserica catolică franceză era relativ independentă de Roma — resimțea mai puțin dubla apăsare a catolicismului, decît masele populare din Cehia sau Germania.

Această trăsătură specifică istorică a protestantismului francez se vădește și în domeniul culturii muzicale.

II

Principala formă a muzicii hughenoților — și singura care s-a păstrat în notări muzicale ** — era executarea vocală monodică a psalmilor, expuși în limba franceză într-o traducere versificată, accesibilă.

Răspîndirea psaltirii în rîndurile hughenoților este explicabilă, dacă ne gîndim că cîntatul psalmilor oferea posibilitatea de a-i emoționa pe ascultători, prin nota lirică a acestor lucrări : se știe că psalmii au avut, la vremea lor, oarecare legături cu poezia populară.

---

sericii le-a părut foarte ispititor nobililor francezi. În special nobilimea din sudul Franței visa să pună mîna pe pămînturile clerului catolic. Trebuie avut în vedere și faptul că, datorită politicii absolutismului francez — drept rezultat al căreia, biserica din Franța era independentă de Roma — nu exista acea dublă apăsare a bisericii locale și a aceleia romane, care se făcea simțită cu o deosebită violență în Germania acelei vremi. Această împrejurare a contribuit la rîndul său la slăbirea caracterului social al Reformei franceze.

* Numeroasele notări de cîntece hughenote, păstrate pînă la noi, arată rolul lor important în creația multor compozitori de seamă, reprezentanți ai Reformei franceze — în frunte cu Goudimel și Claude le Jeune. Literatura memorialistică, însemnările contemporanilor etc. vorbesc despre marea răspîndire a muzicii hughenote.

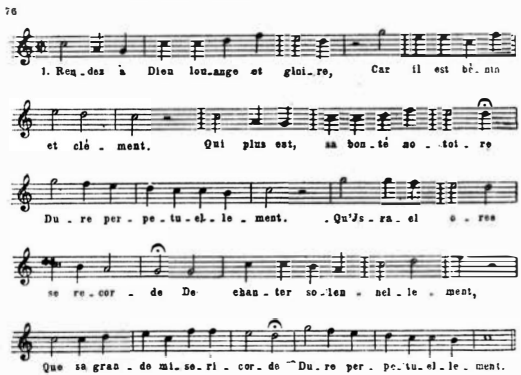
** Aceasta, deoarece muzica cîntecelor satirice, polemice, larg răspîndite în păturile hughenoților, nu a fost notată. Numai foarte rar poate fi identificată melodia, răspîndită în popor, care fusese folosită într-un caz anumit.

Prezenta o mare importanță și faptul că textul se cînta pe melodii populare, larg răspîndite, fapt confirmat de următoarele cuvinte ale unui contemporan : „Pe atunci, psalmii nu erau executați pe o melodie anumită, stabilită o dată pentru totdeauna... Din contra, fiecare cînta textul psalmilor pe acea melodie care îi plăcea — de obicei, pe o melodie răspîndită în popor [pe melodiile așa-numitelor vodeviluri]". [54]

Așa, de exemplu, psalmul VI era uneori executat pe melodia unui cîntec al bufonilor (*chant des bouffons*) ; psalmul XLIII se cînta cîteodată pe o melodie de dans — „*en branle de Poitou*" ; psalmul CXXX era intonat „*en volte*" etc. [55]

Le laboureur à sa charrue,
Le charrier parmi la rue
Et l'artisan en sa boutique,
Avecques un psaume ou cantique. * [56]

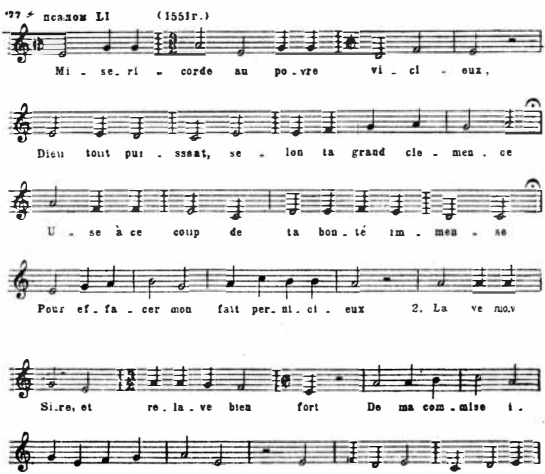
Astfel, psalmii răsunau nu numai în timpul serviciului religios, ci și în viața de familie, în atelierele unde munceau meseriașii, în curțile școlilor în recreații etc., — scrie Clément Marot. Psalmii se cîntau și pe cîmpul de bătălie. Ostașii hughenoți, pregătindu-se de luptă, intonau psalmi, aceștia sporindu-le avîntul eroic :



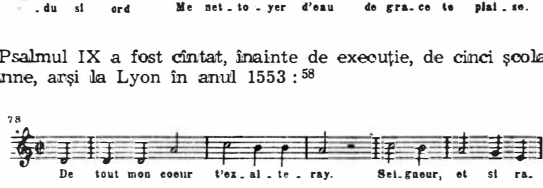
Într-adevăr, psalmul CXVIII i-a însuflețit pe hughenoți în bătălia în care oștile franceze conduse de Henric de Navarra au repurtat victoria, în anul 1587.

Hughenoții condamnați de inchiziție cîntau psalmi în timp ce mergeau la moarte și chiar în clipa cînd urcau pe rug. [57]

* Plugarul mergînd după plug, căruțașul în mijlocul străzii, meseriașul în dugheana sa, cîntă psalmi sau imnuri".



Psalmul IX a fost cîntat, înainte de execuţie, de cinci şcolari din Lausanne, arşi la Lyon în anul 1553 :[58]



Este natural că, dat fiind acest rol al psalmilor, nu numai melodia, ci şi textul căpăta o mare importanţă ; acesta din urmă era pe înţelesul tuturor, fiind expus în traducere franceză versificată. De aceea, este de la sine înţeles că prezintă importanţă nu numai creatorii melodiilor, ci şi autorii (mai exact, traducătorii) textului.

III

În acest plan, în Franța trebuie să-l punem pe primul loc pe Clément Marot, cunoscutul reprezentant al Renașterii franceze.*

Marele talent poetic al lui Marot a făcut ca pînă și traducerile de psalmi — domeniu unde personalitatea lui creatoare a fost mult stinghe-rită — să constituie un aport important în poezia lirică franceză, deoarece în aceste traduceri poetul a știut să îmbogățească substanțial conținutul originalului.

De aceea, nu trebuie să ne mire popularitatea pe care traducerile lui Marot au avut-o în cercurile largi de cititori ; nu trebuie să ne mire nici faptul că psalmii lui se executau în majoritatea cazurilor pe cele mai bune și mai răspîndite melodii populare.

Marot a început să traducă psalmii în perioada sa de maturitate — probabil în anul 1533, cînd avea aproape patruzeci de ani. Concepțiile sale libere, gîndirea sa îndrăzneață, vechea sa ostilitate față de clerul catolic — toate acestea au pregătit un teren favorabil pentru activitatea lui Marot.

În anul 1534, aflîndu-se la Ferrara,** ca secretar la curtea ducesei Renée de France — cunoscută ca o partizană înfocată a calvinismului — Marot a continuat să lucreze la traducerea psalmilor.

La începutul anului 1542, a văzut lumina tiparului prima ediție a psalmilor lui Marot, cărora li s-a făcut o primire călduroasă, pînă și la curtea Franței. Un contemporan povestește că, în fața unui asemenea succes, atît muzicanții regelui Franței, cît și aceia ai împăratului Carol au început să compună pe întrecute muzică pentru acești psalmi.

Însă succesul lui Marot la curte a fost de scurtă durată. În toamna anului 1542, a plecat la Geneva, unde a publicat, în august 1543, o ediție mai completă, conținînd 50 de psalmi, dedicați — trăsătură caracteristică !— „doamnelor de la curte" (*aux dames de France*) ; această dedicație a fost, probabil, urmarea succesului acestor lucrări la curtea franceză.

Pe cît se pare, continuarea traducerii psalmilor și publicarea noii ediții, mai complete, au fost determinate de contactul personal al lui Marot cu Calvin la Geneva și de influența acestuia din urmă. ***

Calvin a scris, pentru ediția psalmilor lui Marot, o prefață, în care, căutînd să-i atragă pe credincioșii de partea sa, se pronunță pentru rostirea rugăciunilor în limba maternă și pentru cîntatul psalmilor în locul „cîntecelor imorale".

În anul 1539, Calvin, aflîndu-se la Strasbourg, — unde se refugiase în anul 1538 și unde făcuse cunoștință cu cîntările protestanților germani — publică o culegere de 21 de psalmi (12 dintre aceștia fiind în traducerea lui Marot) ; o parte dintre melodiile folosite în această culegere erau împrumutate de la protestanții germani.

Succesul acestei culegeri — și al edițiilor următoare ale psalmilor traduși de Clément Marot — a fost imens : în anul 1550 apare cea de-a

* Executarea psalmilor în limba franceză a fost introdusă în serviciul religios abia în anul 1537.

** Calvin a fost la Ferrara în aceeași perioadă ; este însă puțin probabil că Marot să fi venit pe atunci în contact cu dînsul.

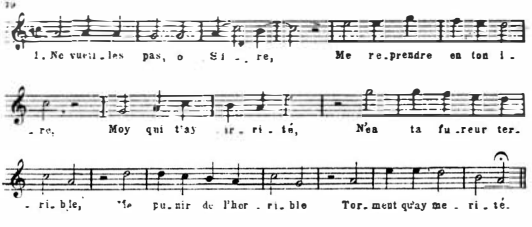
*** Marot a reușit să traducă numai o treime din psalmi ; traducerea psalmilor în limba franceză a fost continuată și terminată în anul 1562 de către Théodore Bèze.

28-a ediție, iar în anul 1533 pastorul Jean Garnier din Strasbourg constată că psalmii lui Marot sînt folosiți în toate *bisericile franceze* reformate. Cînd Bèze a terminat traducerea psalmilor, succesul „psaltirii" în limba franceză a sporit și mai mult. Numai în 1562 — anul cînd a fost publicată pentru prima dată psaltirea completă — apar 25 de ediții, iar în următorii patru ani (1562—1565), această culegere a avut 62 de ediții.

Succesul psalmilor traduși în limba franceză și prevăzuți cu melodii adecvate, a stîrnit alarmă în lagărul catolic. Reprezentanții clerului catolic s-au grăbit să-l imite pe Clément Marot și, începînd din anul 1550, au apărut două traduceri complete ale psaltirii, efectuate de catolici.

IV

Succesul lucrării lui Clément Marot este explicabil, chiar dacă luăm în considerație numai latura ei pur literară, făcînd pentru moment abstracție de partea muzicală, care a contribuit și ea la acest succes. Marele merit istoric al lui Clément Marot pe tărîm literar constă în aceea că el îmbogățește pe această cale genul liric (iar uneori pe cel lirico-dramatic) al poeziei franceze. De exemplu, psalmul VI, al „căinței", cu coloritul său „minor" și cu melodia descendentă — trăsătură caracteristică pentru cîntările hughenote — posedă o mare expresivitate:

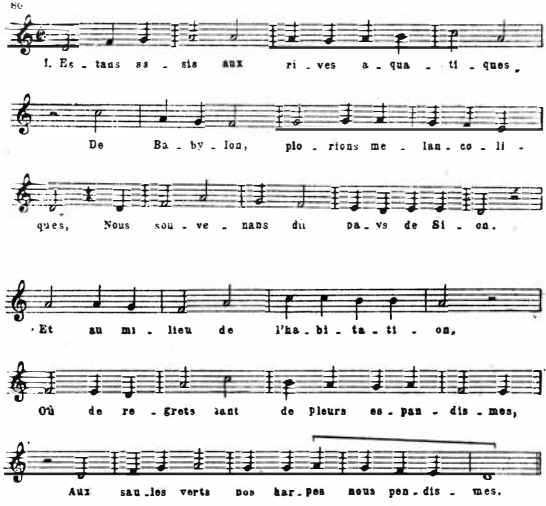


La aceasta contribuie și versurile simple, cu totul deosebite de versurile lungi și încîlcite ale școlii retorice. Marot, care a renunțat la balladă, la *chant royal* și chiar la *rondo*, folosește acum pentru cîntecele sale structura cea mai simplă și mai simetrică.

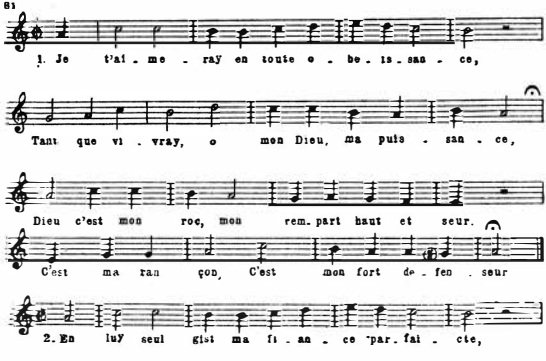
După cum vedem, și în plan literar traducerea franceză în versuri a psalmilor, efectuată de Marot, constituie o realizare importantă. Însă valoarea psalmilor lui Marot poate fi apreciată pe de-a-ntregul, numai dacă se ia în considerație și caracterul melodiilor pe care se cîntau acești psalmi. Însuși Marot, lucrînd la aceste traduceri, a avut permanent în vedere punerea lor pe muzică. În prima ediție, din 1542, deasupra traducerii fiecărui psalm era indicat și tipul melodiei care trebuia folosită în cazul respectiv.

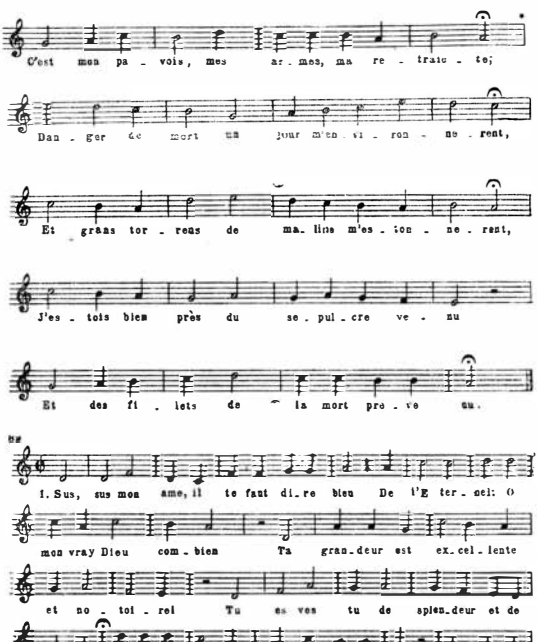
Alegerea acestor melodii este deosebit de semnificativă.

De exemplu, iată psalmul CXXXVII, despre robia babilonică :



Iată şi doi psalmi caracterizaţi printr-un puternic lirism (XVIII şi CIV) :





Mai departe se repetă, cu un text nou, a doua jumătate a melodiei principale (8 măsuri).

Din exemplele prezentate, putem vedea că muzica de acest gen corespundea, în linii generale, destinației sale.

Identificarea autorilor muzicii psalmilor constituie o problemă foarte spinoasă și controversată, care nu și-a găsit pînă în ziua de azi rezolvarea definitivă.

După părerea lui Gérold, unul dintre primii autori care au pus psalmii lui Marot pe muzică a fost un oarecare François Gindron, canonic

și cîntăreț din Lausanne. Melodiile lui erau mai simple decît acelea compuse la Geneva.

Un oarecare Guillaume Franc din Rouen a deschis în anul 1541 la Geneva o școală de muzică * și a publicat în anul 1565 o psaltire.

Continuatori ai activității lui Franc au fost Louis Bourgeois — care a revizuit și a aranjat melodiile în culegerea de psalmi publicată de Calvin în anul 1543 — și Guillaume Fabri. Acesta din urmă a fost curînd înlăturat, pe motiv de incapacitate, în timp ce Bourgeois a continuat să lucreze mulți ani (pînă în 1552) la perfecționarea laturii muzicale a psaltirii. **

Astfel, el publică, în anul 1547, cei 50 de psalmi traduși de Marot, într-o factură contrapunctică pe patru voci, „perfect adecvată textului" (*égal consonnante au verbe*) — după cum se spune în subtitlu. [59] În prefață, Bourgeois arată că lucrarea a fost rodul dorinței de a satisface gusturile iubitorilor de muzică — lucru pe care îl va face și Goudimel. Dacă Goudimel și Claude le Jeune au fost autori ai unor psalmi polifonici mai pretențioși, mai complicați, purtînd amprenta unei înalte măiestrii, în schimb primii autori citați și, alături de ei, și Philibert Jambe de Fer au utilizat pentru psalmi, în majoritatea cazurilor, melodii mai primitive, pe o singură voce.

V

În creația lui Goudimel și a lui Claude le Jeune, muzica franceză a cultului protestant a atins culmea dezvoltării sale. Contemporanii îl puneau pe Goudimel alături de cei mai mari maeștri ai secolului XVI. ***

Din nefericire, ca și în cazul lui Janequin și al multor altor activiști de seamă ai Renașterii, viața și drumul creator al lui Goudimel nu ne sînt aproape de loc cunoscute.

Născut la Besançon în jurul anului 1505 sau 1510, Goudimel și-a început activitatea componistică prin publicarea unor *chansons*, incluse în culegerile tipărite la Paris de către Du Chemin, în anul 1549. Două motete ale lui Goudimel figurează într-o culegere apărută la Anvers în 1553, ceea ce arată că faima acestui compozitor trecuse dincolo de hotarele Franței. Afară de aceasta, între anii 1553—1558 dînsul a publicat cîteva misse și *magnificat*-uri.

Însă Goudimel lucra în același timp și la punerea pe muzică a textelor de psalmi traduse în limba franceză. Încă nu a putut fi stabilit anul cînd Goudimel a trecut la calvinism și nici nu se știe dacă el a adoptat oficial religia protestantă : pe atunci, psalmii erau cîntați și compuși și de catolici. În orice caz, se știe că Goudimel întreținea strînse legături cu hu-

* Această școală a fost dechisă în urma unei hotăriri a consiliului de la Geneva, fiind destinată exclusiv instruirii copiilor, care urmau să învețe, printre altele, și „cîntatul psalmilor lui David".

** Este semnificativ faptul că în anul 1551 Bourgeois a fost chiar ținut sub arest timp de o zi, pentru că „a introdus noi melodii fără încuviințarea" Consiliului. Acesta din urmă reglementa cu strictețe caracterul melodiilor, cerînd „respectarea moderației, a măreției și a liniștii, în conformitate cu locul și caracterul execuției, astfel ca ele [melodiile] să poată fi folosite în serviciul religios". [60]

*** O excelentă mărturie a acestui fapt este epitaful lui Goudimel, în care sînt glorificate „muzica suavă" și „plăcuta armonie", caracteristice pentru creația acestui maestru.

ghenoții. El a publicat primii săi psalmi în anul 1551 și o altă serie în 1557 ; ultimii psalmi ai lui Goudimel ies de sub tipar în anul 1566, cu mențiunea caracteristică : „pentru uzul domestic" (*à l'usage domestique*). *

Este cunoscut sfîrșitul tragic al lui Goudimel : el a fost ucis la Lyon și aruncat în Ron, în noaptea de 28 august 1572, în timpul masacrului sălbatic, care a înecat în sînge majoritatea orașelor Franței după măcelul din „noaptea sf. Bartolomeu" (24 august 1572) din Paris — care a constituit un semnal pentru exterminarea în masă a hughenoților.

Muzica de cult a lui Goudimel, în special psalmii săi, sînt lucrări pline de măiestrie, apropiate de maniera scriiturii lui Palestrina.

În creația lui Goudimel — ca și la orice alt maestru — perfecțiunea formei nu a devenit scop în sine : fiecare lucrare a sa este pătrunsă de un sentiment profund și sincer ; în același timp, se remarcă o mare varietate în ce privește procedeele componistice și tonusul emoțional al muzicii.

Goudimel a jucat un rol important în pregătirea facturii omofonico-armonice : după cum am arătat, acest compozitor a început — cu aproape douăzeci de ani înainte de Osiander — să încredințeze cu precădere melodia conducătoare vocii superioare.

★

Nu mai puțin demn de atenție este Claude le Jeune, născut la Valenciennes în jurul anului 1540 ; el a deținut un timp postul de compozitor al curții. **

Principala lui realizare a fost elaborarea unei „concordanțe silabice" între melodie și text, tendință pe care a urmat-o nu numai în muzica de cult, ci și în lucrările sale laice, cum este ciclul *Primăvara*.

Le Jeune a fost unul dintre cei mai importanți reprezentanți umaniști care au propovăduit ideea reînvierii principiului antic al concordanței dintre melodie și prozodia textului.

Este semnificativ faptul că Le Jeune a acordat atenție atît compunerii muzicii psalmilor hughenoți, cît și lucrărilor scrise în spiritul promovat de unele grupări umaniste pretențioase și rafinate : acest fapt demonstrează o dată mai mult că protestantismul și umanismul francez aveau trăsături comune (de exemplu, principiul „concordanței silabice" dintre melodie și text).

VI

Care au fost trăsăturile fundamentale ale muzicii hughenoților ?

În cele expuse mai sus, am avut ocazia să arătăm mai mult decît o dată că melodiile psalmilor hughenoți constituiau în multe cazuri o reintonare a unor cîntece populare răspîndite.

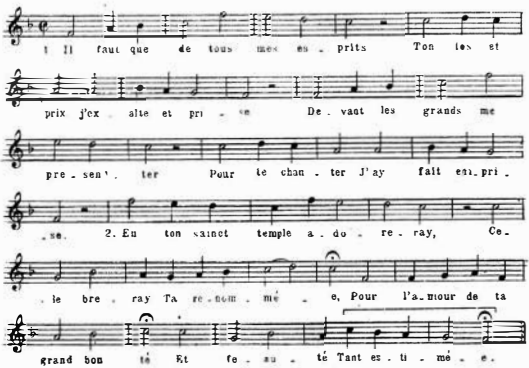
---

* În prefața la psalmii săi publicați în 1565, Goudimel declară : „Am adăugat la melodia psalmilor încă trei voci, nu pentru ca ei să fie astfel executați în biserică, ci pentru a fi folosiți în primul rînd în viața domestică, de către amatori, spre a-l slăvi pe dumnezeu : acest lucru nu este în nici un caz condamnabil, întrucît melodiile simple, pe o singură voce, executate în biserică, au fost lăsate neatinse în forma lor inițială." [61]

** Primul caiet de psalmi al acestui compozitor a apărut în anul 1564. În anul 1594, el a publicat o culegere de cîntece, iar în 1598 un *Dodécacorde* (o culegere cuprinzînd 12 psalmi).

Această trăsătură a caracterizat şi practica cercurilor de la curte în perioada cînd a pătruns şi aici moda executării psalmilor puşi pe muzică şi cuprinşi în culegeri populare — de exemplu, în *Souter liedekens (Cîntecele pe psalmi)* ale lui Clements non papa, publicate de Tielman Susato. *

Un fel de „specialist" în acest domeniu, un oarecare Eustache de Beaulieu, preot, muzicant şi organist, mărturiseşte că el „obişnuia să folosească adesea, pentru glorificarea lui dumnezeu — într-o formă modificată — toate cîntecele lumeşti care s-au cîntat vreodată pentru a-i face pe plac diavolului". ** Un exemplu excelent pentru ilustrarea celor expuse este psalmul CXXXVIII, la baza căruia stă melodia unei pasturele populare :



Există temeiuri să se presupună că şi în cazurile cînd melodia era compusă special pentru psalmul respectiv, autorul căuta să nu se depărteze de caracterul cîntecelor populare, căci numai o melodie posedînd trăsăturile tipice ale facturii populare putea să-şi îndeplinească funcţiunea

* Aici sînt folosite la tenor „cîntece simple, răspîndite în popor, pe care este foarte plăcut să le cînţi pentru slava lui dumnezeu" (*gemeyne bekende liedekens sehr lustich om singen ter eeren Gods.* 1556), al căror text laic a fost înlocuit cu cuvintele psalmilor lui David : astfel, psalmul al doilea *Quare fremuerunt* merge pe melodia cîntecului *Roosken rot (Trandafirul roşu)* ; psalmul al 103-lea *Benedic anima mea dominum* este o prelucrare a cîntecului *Languir me fault (Trebuie să tînjesc).*

La curtea Franţei psalmii lui Clément Marot se cîntau pe melodii de dans din Provenţa şi Burgundia („*des plus fameux vaudevilles*").[62]

Să ne amintim de apropierea intonaţională dintre un *air de cour* din secolul XVI şi melodia „marsiliezei hughenote" (v. exemplul nr. 89). Se ştie că unul din psalmii hughenoţi care s-au bucurat de o largă răspîndire, se cînta pe melodia cîntecului popular *Le pont d'Avignon;* se ştie de asemenea că, începînd din anul 1542, hughenoţii intonau cîntecul lor satiric *Chanson de la messe* pe melodia unui *rondo* popular etc.[63]

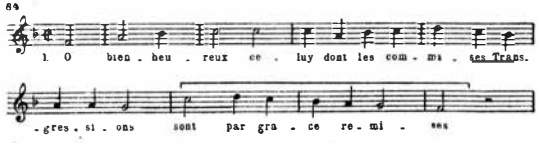
** *„Je me suis depuis quelquefois occupé à renverser et reduire à louange de Dieu tout tant de chansons charnelles que m'a pu souvenir avoir jadis chanté du règne de Satan".*

„mobilizatoare", atrăgînd de partea ideilor hughenote păturile largi ale populației.

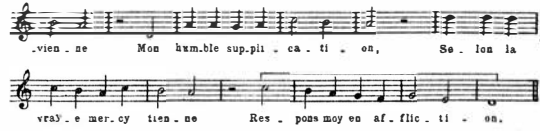
Așadar, factorul principal care trebuie avut în vedere, în ce privește atît textul, cît și melodiile hughenote, este apropierea lor de creația populară. *

În muzica psalmilor hughenoți monodici, primul lucru care atrage atenția, și asupra căruia sînt de acord toți cercetătorii fără excepție, este prezența elementelor de cîntec popular, mai ales în desfășurarea melodiei : în ce privește ritmul, legăturile cu muzica populară se fac simțite în mai mică măsură.

Este interesant faptul că unul din primii autori de melodii hughenote — Bourgeois, despre care a fost vorba mai sus — vorbește el însuși despre înrudirea dintre melodia psalmilor și aceea a „vodevilurilor" — termen utilizat pentru prima oară în culegerile de lucrări muzicale tipărite pe la jumătatea secolului XVI. Trăsăturile de cîntec popular ale unor motive tipice sînt evidente :



(v. de asemenea exemplul nr. 83). Tot de origine populară este întrebuințarea unor cadențe caracteristice (v. exemplele nr. 79, 80, 85) și a unei structuri bine închegate, condiționate, în majoritatea cazurilor, de împărțirea textului în strofe. Această structură este apropiată de aceea a cîntecului popular :



Din punct de vedere modal, melodiile psalmilor hughenoți merg în unele cazuri în major (exemplele nr. 83, 84 și altele) sau în minor, dar cele mai răspîndite sînt modurile doric și mixolidic ; se întîlnește și modul VIII

* Lucru interesant — cele mai bune melodii populare se cîntau uneori pe texte de Marot, care se răspîndiseră în popor : aceasta arată marea lor popularitate în acea vreme.

natural (plagal în raport cu modul mixolidic). Modul frigic apare extrem de rar.

Despre latura ritmică a acestor lucrări am mai vorbit. Aici, rolul principal îl joacă legătura cu rostirea textului : această legătură conferea, ce e drept, ritmului o oarecare flexibilitate şi varietate, însă, pe de altă parte, atenua elementele ritmului dinamic şi pregnant de marş sau de dans, care, după cum am văzut, era caracteristic pentru cîntecul popular francez şi mai ales pentru vodeviluri. Aşadar, chiar în cazurile cînd ca prototip al muzicii hughenoţilor serveau melodii populare, această muzică nu era identică cu acele cîntece franceze despre care a fost vorba mai sus.

Melodiile hughenote posedau o serie de trăsături care le deosebeau fundamental de melodiile dansante, lirice şi de alte varietăţi ale muzicii populare de tradiţie orală. Aceste trăsături erau întru totul conforme cu caracterul şi spiritul mişcării hughenote. Ele sînt : *severitatea,* desfăşurarea măsurată a melodiei lente — formată din note de durată egală, avînd cîte o fermată caracteristică în terminaţii şi concordînd cu structura versului. * În felul acesta, muzicii îi lipseşte un ritm elastic, supleţea, eleganţa, vioiciunea — adică tot ceea ce caracterizează cîntecul popular francez laic.

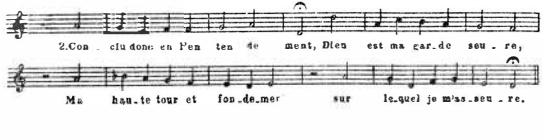
Cu trecerea timpului, melodiile hughenote se rupeau tot mai mult de vechea muzică populară. Aceasta era urmarea acţiunii de epurare întreprinse de instanţele supreme ale mişcării calvine, care eliminau fără cruţare din melodiile cu caracter popular, la început atît de pline de viaţă, orice urmă a bucuriei de a trăi, toate elementele dansante şi orice legătură cu viaţa de toate zilele. ** Ar fi eronat ca, pe baza acestor caractere ale cîntecelor hughenote, să tragem concluzia că ele erau cu totul lipsite de expresivitate şi „neutre" din punct de vedere emoţional. *** Cîntecele hughenote exprimau totuşi o anumită gamă de sentimente — de la tristeţe

---

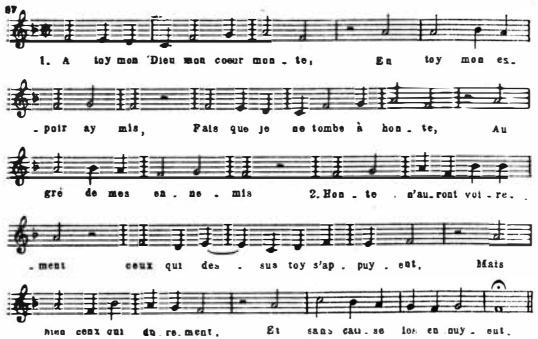
* Totuşi, se ştie, că, în secolul XVI, atît catolicii, cît şi protestanţii mai găseau încă melodiile hughenote „prea vesele, prea lumeşti, prea dansante".

** Este caracteristic rigorismul scolastic, dus pînă la limitele extreme, al conservatorului din Geneva : acesta şi-a cîştigat o tristă faimă, pedepsind cu asprime „pentru dansuri", în anul 1546, cîţiva oameni importanţi. Sînt caracteristice şi numeroasele hotărîri ale concliliilor bisericeşti, ţinute pe teritoriul Franţei, care condamnau invariabil luxul toaletelor — ce le părea excesiv capilor hughenoţi — şi, o dată mai mult, dansurile ; bine înţeles, era condamnată implicit şi muzica ce însoţea aceste dansuri.

*** Iată un exemplu convingător : „Cînd Bèze a sosit la Geneva, în octombrie 1548, şi a luat parte pentru prima oară la o întrunire protestantă, s-a cîntat psalmul XCI al lui Marot, pe următoarea melodie :

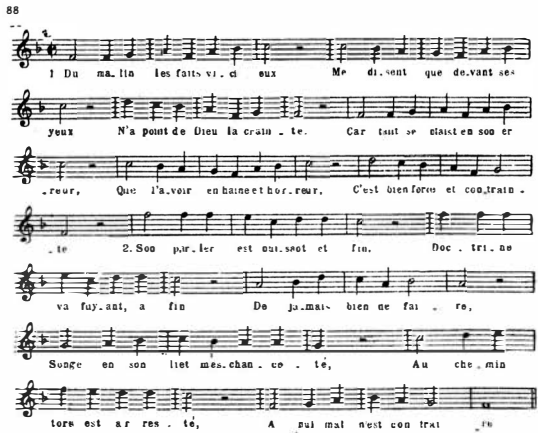


(v. exemplul nr. 80) și implorare (v. exemplul 81) pînă la cîntecul de victorie :

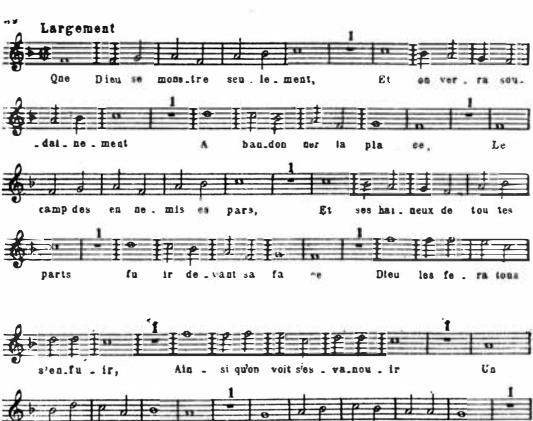


După cum arată un contemporan, Bèze „nu a uitat niciodată puternica impresie" pe care i-a produs-o execuția acestei melodii monodice severe și reținute.

* Această melodie cunoscută (exemplul nr. 88), executată pe textul psalmului LXVIII, este uneori numită „marsilieza hughenotă" :



Acest patos victorios capătă expresia cea mai viguroasă şi mai strălucită în vestitul imn hughenot pe textul psalmului XXXVI :*



Puterea emoţională a coralului hughenot monodic devine explicabilă mai ales dacă încercăm să ne reprezentăm ambianţa în care erau cîntate aceste melodii :

„... Într-o cameră mare, într-o magazie, sau mai des în aer liber, se aduna noaptea o mulţime de credincioşi. În mijlocul mulţimii, dominînd-o, urcat adesea pe zidul dărîmat al unui castel sau al unei case, stătea pastorul. Serviciul religios începea cu cîntatul psalmilor, de cele mai multe ori în traducerea lui Marot. Aceşti psalmi erau aleşi *în funcţie de evenimentele zilei* (subliniat de mine — R. G.) şi aveau în majoritatea cazurilor un conţinut care genera o intensă emoţie religioasă. Apoi, începea predica pastorului, aceasta fiind partea cea mai importantă a slujbei. Predica nu era un discurs alcătuit după toate regulile artei scolastice şi împestriţat cu fraze în limba latină, aşa cum se întîmpla cu predicile preoţilor catolici din acea vreme. Din contra, cuvintele erau simple, pornite din inimă ; în majoritatea cazurilor, în aceste cuvîntări era vorba de catolici, de imoralitatea clerului catolic, de dările pe care papa le percepea în mod abuziv". Predicile de acest fel „înflăcărau masele şi adesea credincioşii conduşi de predicatorul lor dădeau năvală într-un oraş sau într-o mănăstire. Atunci, nu exista cruţare pentru biserici şi mănăstiri. Hughenoţii smulgeau şi tîrau afară icoanele, crucile şi moaştele, le strîngeau grămadă şi le dădeau foc".

Palissy notează în memoriile sale că, duminica, mulțimile de hughenoți plecau afară din oraș pentru a-și executa psalmii și cîntecele religioase. [61]

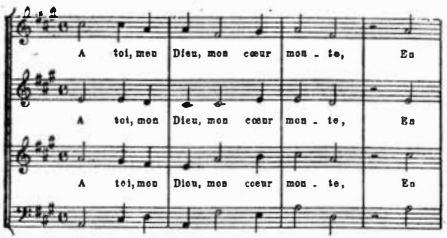
Din această rapidă trecere în revistă, ne putem da seama că muzica psalmilor hughenoți nu era cîtuși de puțin uniformă : din contra, ea admitea o serie de gradații și de varietăți, care se întîlneau adesea în creația unuia și aceluiași compozitor (de exemplu, la Goudimel).

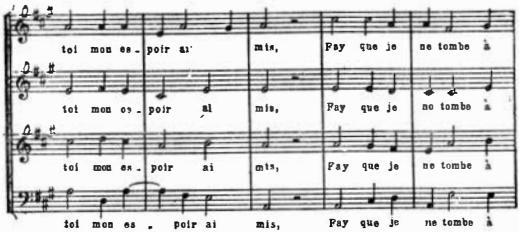
Lucrul este natural, dacă ne gîndim că în astfel de coraluri monodice se întîlneau, într-o formă reintonată, elemente ale melodiilor populare de dans, ale cîntărilor rituale, ale cîntecelor de dragoste și ale poemelor istorico-eroice, alături de elemente ale coralului gregorian și ale liricii populare.

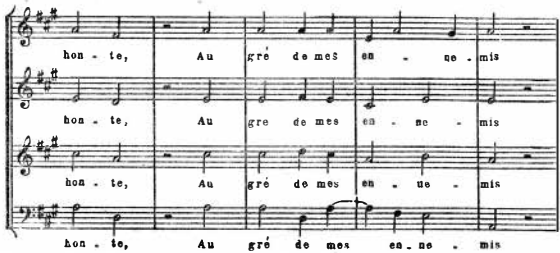
VII

Paralel cu cîntecele hughenote corale monodice, au luat o mare dezvoltare și psalmii scriși la mai multe voci. Și aici întîlnim tendința de a conserva aceeași severitate și sobrietate care caracterizau psalmii hughenoți pe o singură voce. În cazul aplicării procedeelor polifoniei în cîntările hughenote, coralul hughenot monodic este încredințat tenorului, în calitate de *cantus firmus :*

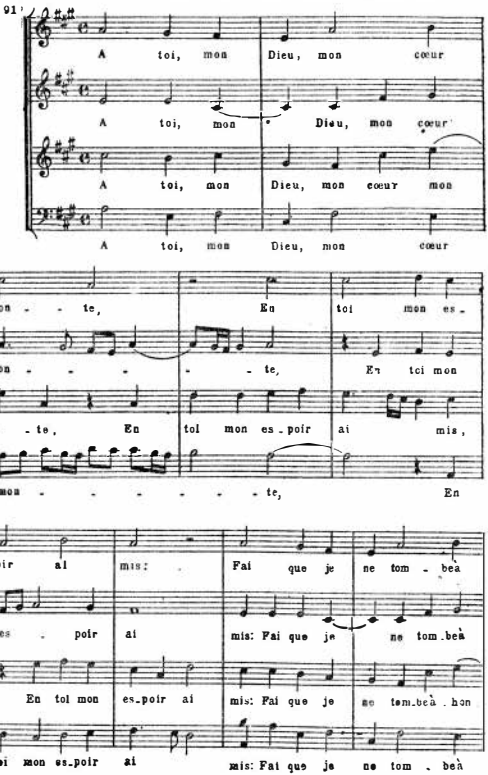
90

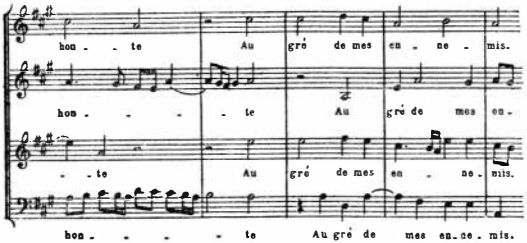






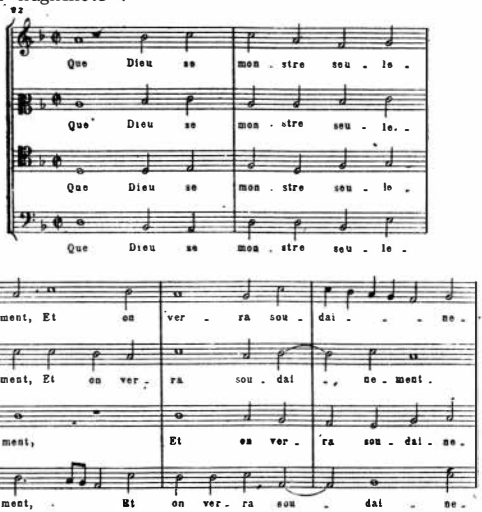
Uneori, melodia coralului este situată la vocea superioară :

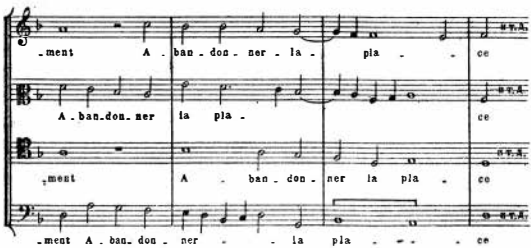




Aici, caracterului inițial al cîntărilor hughenote îi ia progresiv locul stilul polifonic rafinat, „galant".

De aceea, și în domeniul muzicii polifonice a psalmilor hughenoți se remarcă o serie de gradații : cea mai apropiată de coralul monodic, prin simplitatea și accesibilitatea sa, era factura polifonică pe patru voci („notă contra notă"), în care mișcarea avea loc strict concomitent la toate vocile și — trăsătură foarte importantă — *toate vocile intonau în același timp aceleași silabe ale textului, în așa fel încît fiecărei note îi corespundea o silabă a textului.* Ca ilustrare a acestui gen de coral polifonic poate servi următorul exemplu, deosebit de interesant prin faptul că este luat dintr-o lucrare pe patru voci a lui Goudimel, în care este folosită la tenor melodia „Marsiliezei hughenote" :





Un astfel de „contrapunct silabic" putea fi executat și memorat de un auditoriu cu o slabă pregătire muzicală. Adesea, această polifonie coordonată „pe verticală" nu era decît un fundal pentru executarea la unison, de către întreaga comunitate, a melodiei coralului, care era de multe ori plasată *la vocea superioară*.

Un principiu asemănător, și anume acela al „muzicii metrizate în spirit antic", urma să devină cîțiva ani mai tîrziu — ce e drept, pe alte baze artistice și ideologice — lozinca membrilor „Academiei de poezie și muzică", condusă de Baïf.

Un alt tip de polifonie era încadrarea și acompanierea melodiei coralului (încredințată, de regulă, tenorului), cu ajutorul unui contrapunct mai complex — așa-numitul „contrapunct înflorit". Bine înțeles, astfel de lucrări polifonice erau scrise pentru ascultători mai avansați, mai pregătiți, după cum mărturisește unul dintre cei mai importanți maeștri ai polifoniei de acest gen — Goudimel (v. prefața la ediția din 1565 a psalmilor săi); acesta, alături de Claude le Jeune, a lăsat cele mai perfecte modele ale coralului polifonic de acest tip. Aici, Goudimel și Claude le Jeune creează, pe baza aceluiași coral hughenot monodic, lucrări pline de strălucire și ingeniozitate, în spiritul polifoniei secolelor XV—XVI. Existența acestui gen de polifonie a servit multă vreme ca bază a ipotezei, recent infirmate, a lui Brenet, că Goudimel ar fi fost elev al lui Palestrina.

În sfîrșit, Goudimel a încercat cu succes să creeze, tot pe baza coralului monodic, un fel de „fantezie-coral" liberă, cu caracter instrumental, în spiritul fanteziilor scrise mai tîrziu de marii maeștri ai orgii, pînă la Buxtehude.

Așa dar, au existat următoarele varietăți tipice ale muzicii componistice a hughenoților:

1) cîntatul la unison, la care luau parte toți credincioșii;

2) o varietate mai meșteșugită, pe patru voci, a coralului hughenot, desfășurîndu-se în așa-numitul „contrapunct silabic"; astfel de lucrări erau destinate executării în viața domestică și, uneori, și în păturile artistice care sprijineau mișcarea hughenotă;

3) prelucrarea melodiilor hughenote într-un „contrapunct înflorit", în care melodia se împarte în fraze ce trec, sub formă de imitații, pe la diferite voci;

4) un fel de fantezii construite liber pe o melodie de psalm, lucrări apropiate de motet; acestei categorii îi aparțin multe lucrări ale lui Goudimel și culegerea *Dodécacorde* a lui Le Jeune.

Vedem aşadar că la crearea psaltirii hughenote au conlucrat mai mulţi autori, de-a lungul cîtorva generaţii : această psaltire a fost rodul eforturilor unite ale poetului de curte Clément Marot, ale filozofului rigorist Bèze şi ale unei serii de compozitori, începînd cu obscurii muzicanţi din Strasbourg Math. Greiter şi Dachstein, cu nişte semidiletanţi ca Franc şi Bourgeois, şi mergînd pînă la remarcabilii maeştri polifonişti Goudimel şi Claude le Jeune. [65]

Nu mai puţin variată a fost sfera de acţiune a cîntărilor din psaltirea hughenotă. La început, aceste cîntări au constituit o noutate pe gustul curţii şi al saloanelor literar-artistice cu nuanţă religioasă şi erau destinate unui mic număr de ascultători „aleşi" — într-un cuvînt, erau pentru uzul aristocraţilor iniţiaţi în umanism.

Însă cu timpul, raza de acţiune a psalmilor se extinde progresiv ; psalmii pătrund în viaţa domestică şi cîştigă simpatia păturilor largi burgheze şi a reprezentanţilor culturii umaniste.

Acest fapt nu trebuie să ne mire : după cum protestantismul francez nu s-a transformat decît relativ tîrziu într-un adversar al umanismului, tot aşa cultura muzicală protestantă a fost împrumutată de hughenoţi nu numai din domeniul muzicii populare, ci şi din practica cercurilor aristocratice (care, în scopul realizării intereselor lor politice, se împărtăşeau uneori, la rîndul lor, din creaţia de cîntece populare).

Pe măsură ce muzica hughenotă se propaga în pături sociale din ce în ce mai largi, caracterul ei a suferit în mod inevitabil anumite modificări ; astfel se explică unele trăsături ale coralului polifonic hughenot, despre care a fost vorba mai sus.

Aceleaşi cauze care au asigurat înflorirea muzicii hughenote în Franţa au determinat răspîndirea muzicii protestanţilor francezi pînă departe dincolo de hotarele ţării sale de origine. În primul rînd, ea a pătruns în Belgia şi Ţările de Jos, care întreţineau strînse legături cu Franţa în domeniul culturii artistice, încă începînd din perioada dezvoltării polifoniei franco-flamande, iar în secolul XVI au fost pur şi simplu inundate de lucrări muzicale franceze tipărite (mai ales *chansons*), datorită intensei activităţi editoriale a lui Susato şi a lui Pierre Phalèse (la Anvers).

CÎNTECELE RELIGIOASE, POLITICE ȘI MILITARE DIN SECOLELE XV — XVI

I

În Franța, secolul XVI a fost nu numai perioada unei mari înfloriri a umanismului, ci și aceea a Reformei și a războaielor religioase. La cîteva zile după somptuoasele serbări care au avut loc la Paris cu ocazia nunții regelui Navarrei, în capitala Franței zbucnește sîngerosul măcel al hughenoților (noaptea sf. Bartolomeu); în timp ce la curte domnește desfrîul și banii se irosesc fără măsură pe tot felul de petreceri și amuzamente frivole, o parte din aristocrație și burghezie aderă în număr tot mai mare la învățăturile calviniste, iar mișcarea hughenotă se întărește din ce în ce, devenind un factor social important.[66]

Războiul religios dintre catolici și hughenoți — purtat în condițiile unei înverșunate lupte de clasă dusă de țărănimea franceză împotriva proprietarilor de pămînt feudali — a reflectat profundele contradicții din sînul orînduirii feudale, contradicții care făceau să se clatine din temelii biserica catolică din Franța.

Ambele lagăre, atît cel catolic, cît și cel hughenot, profitau de orice ocazie pentru a trece, de la amenințări verbale, la încăierări.

În șasezeci și patru, toată
Oștirea noastră hughenotă
Pe la Saint Claude s-a abătut.
S-a-ncins o cruntă-ncăierare
Și-n scrum biserici și altare,
Cît ai clipi, s-au prefăcut...

— remarcă în treacăt Agrippa d'Aubigné, unul din reprezentanții hughenoților.

Într-o altă poezie, d'Aubigné zugrăvește mai amănunțit moravurile care domneau în acea vreme:

Întreaga Franță o cuprinde
Un foc mistuitor, ce sufletul mi-aprinde.
Pîriul cristalin, ce susura încet
Și pașnic oglindea o frunte de poet,

Se-nvolbura cumplit, iar apele-i, în care
Părea că-n raze vii lucesc mărgăritare,
S-au înroșit acum de sînge omenesc
Și oase peste tot în unda-i se zăresc.
. . . . . .
Noi făurim cîntări în toiul bătăliei
Sau cînd în tabără de-a valma ne-odihnim
Cu arma lîngă noi. Aici, noi nu-ndrăgim
Lăutele: azi, doar războinica trompetă,
Cu glasul ei sonor, cîntarea ne-o repetă.
Privim nepăsători la sîngele vărsat,
Cînd moartea-i printre noi, cu suflu-i înghețat [68]

Pînă și versurile adresate iubitei, pînă și cuvintele de dragoste „miros a fum și praf de pușcă" :

Eu cînt iubirea și-o slăvesc
În toiul luptei, în alarme,
În aprig zăngănit de arme.
Și după pace-n van tînjesc.
Dac-or să-ți pară prea amare
Aceste versuri, cer iertare:
Te port în gînd și simt mereu
Cum dorul inima mi-o mișcă,
Dar, ca și mine, versul meu
Miroase-a fum și praf de pușcă [69]

Alături de ciocnirile armate și de acțiunile militare ample, în așa-numitele „războaie religioase" a jucat un mare rol și lupta înverșunată ce se desfășura pe tărîm ideologic. Una din formele acesteia era polemica acerbă, îmbrăcînd adesea forma versurilor, care se cîntau de multe ori pe melodii populare.

Deși, în ce privește caracterul lor de clasă, războaiele religioase au constituit o etapă a luptei dintre diferitele grupări ale nobilimii și burgheziei și nu oglindeau decît indirect contradicțiile sociale profunde dintre clasele dominante și păturile poporului, totuși socotim necesar să ilustrăm această polemică prin exemple caracteristice — luate atît din textele lucrărilor de acest gen, cît și din melodiile lor. Aceste „genuri polemice", singurele care ne sînt accesibile la ora actuală, oglindesc fidel ambianța socială din perioada de care ne ocupăm și au fost folosite ca armă nu numai în lupta dintre lagărul catolic și cel anticatolic, ci uneori și în înfruntarea dintre arta democratică și cea antidemocratică din perioada respectivă.

II

În primul stadiu al luptei, hughenoții erau forța activă, pornită pe ofensivă. Ei au arătat care sînt pozițiile lor încă în „manifestele" * lipite pe zidurile Parisului în anul 1534. În aceste manifeste, hughenoții declarau fățiș război bisericii catolice oficiale; ei cereau suprimarea „missei papale" (*messe papale*), nimicirea totală a „molimei romane", luarea unor

* În octombrie 1534, ca urmare a arestării cîtorva protestanți, în diferite cartiere ale Parisului și chiar pe zidurile palatului regal au fost lipite „manifeste". Autorii acestora — partizani înfocați ai Reformei — atacau, în termeni violenți, pe papă, religia catolică și clerul.

măsuri represive împotriva papei, a cardinalilor, episcopilor, preoților, călugărilor. Ei cutezau să atace pînă și „sfînta sfintelor" bisericii catolice — taina euharistiei. [70]

În ianuarie 1562, Bèze îi scrie lui Calvin că este greu de imaginat îndîrjirea hughenoților din sudul Franței : „Acești aquitani se vor liniști abia după ce-i vor nimici pînă la unul pe adversarii lor", — remarcă dînsul. [71]

Un trimis al republicii venețiene în Franța, un oarecare Giovanni Correr, zugrăvind în culori vii situația din țară, scrie în anul 1569 că „la drept vorbind, mult mai îngroziți erau regele și catolicii, decît hughenoții, care deveneau tot mai îndrăzneți și mai insistenți și găseau tot felul de mijloace pentru răspîndirea și promovarea religiei lor".

De obicei, imboldul pornea de la întrunirile serale, la care hughenoții se rugau și cîntau psalmi în limba franceză ; exemplul era molipsitor și grupări hughenote răsăreau peste tot locul, atrăgînd mereu noi adepți.

Jean Philippe zugrăvește în *Memoriile* sale, în culori vii, un astfel de tablou :

„În anul 1561, în timpul postului, cîțiva tineri s-au strîns într-o încăpere închisă — chipurile întîmplător, fără o înțelegere prealabilă — și, la lumina făcliilor, au început să cînte psalmii lui David în limba franceză ; în același timp, unul dintre cei de față recita rugăciuni în limba franceză, după ritualul protestant. Astfel de întruniri deveneau tot mai frecvente, iar asistența din ce în ce mai numeroasă. Pierre de Bourdic, senior de Villeneuve, care se afla în fruntea administrației orașului, făcea tot ce-i sta în putință pentru a opri extinderea progresivă a acestei mișcări, însă, neputîndu-se hotărî să recurgă la forță, el a fost nevoit să adopte o poziție de expectativă". (Memoriile lui Jean Philippe). [72]

Toate acestea au determinat în mod inevitabil dezvoltarea genului polemic, satiric — atît în creația populară de cîntece de tradiție orală, cît și în literatura artistică.

Într-adevăr, reprezentanții curentelor religioase nu se mulțumeau numai cu combaterea opiniilor adverse cu ajutorul greoaiei cazuistici scolastice din voluminoasele tratate de teologie, ci recurgeau tot mai des la pamflete virulente. Așa, de exemplu, Calvin îi atacă pe adversarii săi religioși (în cazul de față, pe anabaptiști) în pamflete care frapează prin violența lor nestăpînită ; Calvin nu ezită să folosească aici o serie de expresii grosolane, însă bine alese.

Numărul genurilor epigramatice în versuri — care reușesc să pătrundă în literatura artistică — este deosebit de mare în creația lui Clément Marot, fără a mai vorbi de marele său predecesor, François Villon.

Marot știa să ridiculizeze în mod caustic pe preoții și călugării catolici :

L'oisiveté des moines et cagots,
Je la dirois, mais gare les fagots !
Et les abus dont l'Église est forrée
*J'en perlerois, mais gare la bourrée !**

* Aș povesti despre trîndăvia călugărilor și a bigoților, dar pentru așa ceva se poate ajunge pe rug. Aș vorbi despre abuzurile de care este plină biserica [catolică]..."

Şi Du Bartas se ridică împotriva clerului catolic cu o filipică plină de mînie :

Voi, meşteri în făţărnicie,
Aţi scos dreptatea la mezat
Şi nu vă-ntrece-n lăcomie
Tiranul cel mai detestat !

Acelaşi ton îl adoptă şi hughenotul militant Henri Estienne :

Pour nombrer les vertus d'un moine,
Il faut qu'il soit ord et gourmand,

Paresseux, paillard, mal-idoine,
Fol, lourd, ivrogne et peu savant *.

Atacurile virulente împotriva călugărilor porneau, în număr deosebit de mare, din masele largi ale protestanţilor. Astfel, încă în anul 1542 hughenoţii obişnuiau să cînte versuri care loveau în călugării lagărului catolic.

De exemplu : este caracteristic următorul fragment dintr-un cîntec foarte răspîndit :

...O, gras tondus,
votre hôtel est ruiné,
Votre règne est bien miné,
Et tombera **

S-a bucurat de o largă popularitate cunoscutul *Cîntecel despre missă* (*La chanson de la messe*), care se executa pe melodia unui *rondo* popular şi avea darul să-i înfurie în mod deosebit pe catolici :

L'on sonne la cloche
Dix ou douze coups ;
Le peuple s'approche,
Se met à genoux
Hari, hari, l'âne !
Le prêtre se vêt :
Hari, bourriquet !
*Le prêtre se vêt ; *** etc.*

Însă calviniştii întrebuinţau împotriva călugărilor şi alte metode. Astfel, încă cei dintîi adepţi ai lui Calvin umblau pe la mănăstirile din Poitou şi Angoumois, repetînd neîncetat la intrarea fiecărei mănăstiri următorul refren :

O, moines, moines, il faut vous marier ****, care, pe cît se spune, avea un mare succes în rîndurile călugărilor.

În astfel de versuri populare era satirizată, pe merit, şi Sorbona, care în secolul XVI se transformase într-o instituţie ultrareacţionară şi cen-

---

* Pentru a enumera toate virtuţile unui călugăr, trebuie să spunem că el este murdar şi mîncăcios, lenes, desfrînat, incapabil, nebun, neîndemînatic, beţiv şi ignorant".

** O, grăsani cu tonsură, fortăreaţa voastră este în ruine, domnia voastră este măcinată din temelii şi e gata să se prăbuşească".

*** „Se aud zece sau douăsprezece bătăi de clopot ; poporul se apropie şi se pune în genunchi. I-ha, măgarule ! Preotul îşi îmbracă odăjdiile. I-ha, măgăruşule !"

**** „Călugări, călugări, trebuie să vă însuraţi !"

zura întreaga lireratură care apărea, sprijinind astfel interesele clericalismului înverşunat :

La Sorbonne, la bigote,
La Sorbonne se taira.
Là où la clarté se porte,
L'obscurité sortira ;
L'Evangile qu'on rapporte
Le papisme chassera.
La Sorbonne la bigote,
*La Sorbonne se taira**

III

Însă — afară de această tematică permanentă — astfel de versuri polemice îşi găseau, de regulă, un subiect în orice eveniment la ordinea zilei, în orice episod al luptei neîntrerupte dintre catolici şi hughenoţi.

Fiecare episod de acest fel îşi afla imediat un ecou în ambele tabere adverse.

Un exemplu caracteristic este rezonanţa pe care a avut-o, în poezia polemică a vremii, cunoscutul incident de la Vassy.

Lucrurile s-au petrecut astfel : ducele de Guise, unul dintre şefii lagărului catolic, îndreptîndu-se spre Paris împreună cu 300 de cavaleri, a trecut, la 1 martie 1562, pe lîngă localitatea Vassy, unde avea loc în acel moment, într-un şopron, o întrunire a hughenoţilor ; aceştia, strînşi în număr de 600—700 de persoane, îşi cîntau liniştiţi psalmii.

Fără nici un fel de provocare din partea hughenoţilor, Guise s-a aruncat asupra lor împreună cu oamenii săi. Măcelul s-a soldat cu aproape 60 de morţi şi vreo 200 de răniţi. Apoi, ducele şi-a continuat drumul, ca şi cînd nimic nu s-ar fi întîmplat şi, la sosirea la Paris, a fost întîmpinat de partizanii săi cu strigătul : *„Vive Guise !"* („Trăiască Guise !")[73].

Acest episod a avut un răsunet puternic atît în tabăra reprezentanţilor catolicismului, cît şi în cea hughenotă.

Catolicii îl aplaudă pe Guise pentru masacrul hughenoţilor de la Vassy, numindu-l „bun" şi „mărinimos", în timp ce protestanţii, la rîndul lor, jubilează la ştirea omorîrii ducelui de Guise.

Pe de altă parte, hughenoţii îl slăveau pe regele Henric de Navarra, pe care îl numeau „reprezentantul naţiunii franceze".

Faptul că în fruntea mişcării hughenote se aflau oameni ca Henric de Navarra şi prinţul Condé şi că aceste figuri au ocupat un loc important în poezia şi cîntecele acelei vremi — toate acestea refectă natura politică a mişcării hughenote, care, după cum am arătat mai sus, era ruptă de interesele reale, imperioase, ale maselor largi populare.

Un cîntec intitulat *Sur la tyrannie de la Ligue (Despre tirania Ligii)*, creat mai tîrziu şi veştejind activitatea vestitei „Ligi" **, se executa pe melodia cîntecului *Les soldats de la Guettise* *** ; el era apropiat ca spirit de cea mai cunoscută din lucrările de acest gen din secolul XVI — marşul-imn

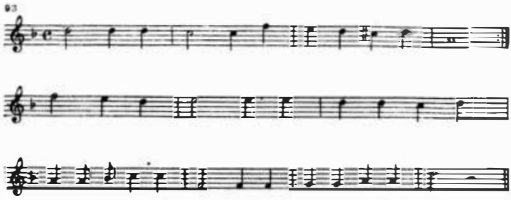
* „Bigoţii din Sorbona vor amuţi. Lumina va lua locul întunericului ; papalitatea va fi gonită..."

** Confederaţie ultracatolică înfiinţată de ducele de Guise (N. trad.).

*** „Soldaţii din turnul de veghe [al castelului regal]".

Vive Henri IV, în care figura lui Henric IV era zugrăvită în următoarele versuri :

Ce diable à quatre
A le triple talent
De boire et de battre
Et d'être vert galant ! *



Un alt erou favorit al hughenoților era Condé, imortalizat și el într-un vechi cîntec hughenot :

Condé cel ne-nfricat
E mort și îngropat.
Dar cît au fost în viață
La Rochefoucauld și el,
Cumplit au scuturat,
Cu brațul lor de-oțel,
Popimea hrăpăreață ! [74]

IV

Această activitate intensă a hughenoților a provocat, încă din cel de-al patrulea deceniu al secolului XVI (cînd a avut loc vestitul „proces al manifestelor"), represiuni tot mai violente din partea monarhiei, care sprijinea fățiș lagărul catolic și folosea, pentru a înăbuși mișcarea hughenotă, inchiziția, „Camera arzătoare" ** etc.

De aceea, reprezentanții lagărului catolic trec tot mai des „de la apărare la atac", fapt care găsește un ecou puternic și în literatura satirică.

Astfel, acordul de la Saint-Germain, care a provocat nemulțumirea catolicilor, a dus la apariția unui *Chanson de Marcel prévôt de Paris („Cîntecul ofițerului Marcel din Paris)* — cîntec care anticipă atmosfera masacrului de sf. Bartolomeu :

Nos capitaines corporeaux
Ont des corselets tout nouveaux,
Dorés et beaux,
Et des couteaux
Aussi longs comme un voulge,
Pour huguenots égorgeter ***.

---

* Acest diavol împelițat are trei talente : bea, se luptă și este galant !".

** *„La chambre ardente"* — nume dat unor tribunale care se instituiau în ocazii speciale — de cele mai multe ori ca să judece cazurile de „erezie" (N. trad.).

*** Căpitanii noștri voinici au cuirase noi-nouțe, frumos aurite, și cuțite cît toate zilele, pentru a-i înjunghia pe hughenoți".

Pentru a-şi celebra serviciul religios, hughenoţii erau nevoiţi să înfrunte tot mai multe greutăţi : „Un hughenot trebuie să alerge, pe jos sau călare, douăzeci de mile, pentru a asista la slujbă — aşa de puţine locaşuri de rugăciune le-au fost lăsate".

Această politică de teroare tot mai activă a partidului catolic şi-a găsit expresia cea mai violentă şi mai sîngeroasă în tragica noapte de sf. Bartolomeu, despre care s-a scris extrem de mult. atît în literatura memorialistică, cît şi în cea artistică.

Cel care a ştiut să-şi împărtăşească cel mai viu impresiile şi să caracterizeze cel mai bine acest eveniment a fost un contemporan, partizan înfocat al mişcării hughenote, care a reuşit să scape de pieire, în acea noapte, numai printr-o întîmplare fericită : este vorba de Agrippa d'Aubigné, pe care am avut ocazia să-l cităm mai sus.

În ale sale *Poeme tragice* — spre deosebire de fragmentele poetice citate mai înainte — d'Aubigné se ridică pînă la un patos indignat, demascator :

Veni grozava zi A zorilor mişire*
Încet se revărsa peste întreaga fire.
Un soare pal urca pe boltă. El părea
Că-n bezna cea de veci să se întoarcă-ar vrea,
Ca să nu vadă-acel sălbatic şir de crime.
. . . . . .
Oţelul, focul, apa, s-au făcut cumplite
Unelte de omor în mîini nelegiuite.
O punte paşnică devine eşafod,
Scăldat în sîngele răpusului norod.
Învolburata Senă mii de leşuri poartă.
Ce văd colea, sub pod ? E o femeie moartă :
Frumosul ei păr lung s-a-ncolăcit de-un ciot
Şi apele o saltă-ntr-una, dar nu pot
Urni sărmanul trup. Din undă, alba-i faţă
Priveşte drept în sus, cu ochi sticloşi, de gheaţă.
Pe cine-aşteaptă ea ? De ce s-o fi oprit
Pe locu-acesta ? Poate, şi al ei iubit
Căzut-a secerat în groaznicul măcel
Şi-n unda tulbure o fi plutind şi el
Spre soaţa-i tînără, care-l aşteaptă-ntr-una,
Pentru a fi cu el, şi-n moarte, împreună.
. . . . . .
În timp ce în oraş măcelul e în toi
Şi curge sîngele în nesfîrşit puhoi,
Tot Luvrul freamătă ; un tainic şfat se ţine
În orişice ungher ; terasele sînt pline
De doamne nobile, ce gustă cu nesaţ
Spectacolul cel nou. Pe cei asasinaţi
Să-i vadă toate vor ; se-nghesuie la porţi
Şi ochiul lor aprins alege, printre morţi,
Pe cel mai arătos, mai chipeş. Ce le pasă
De sîngele vărsat, de crima odioasă ?
*Şi-acel Sardanapal** cu chipul hîd, zbircit,*
Privea şi el de sus, voios şi mulţumit,
Înconjurat de-un roi pestriţ de curtezane.
Augusta stîrpitură, laşă şi vicleană,
N-a mai putut răbda s-asiste la măcel
Ca simplu spectator : a apucat şi el

* Este descris masacrul hughenoţilor din ziua de sf. Bartolomeu.
** Regele Carol IX.

O archebuză și, țintind cu-ndeminare,
De parcă ar fi fost, cu-ai săi, la vînătoare,
Trăgea de pe balcon în bieții osîndiți...[75]
. . . . . .

După cum vedem, întunecata epocă a războaielor religioase a creat un nou stil al lucrărilor poetice, numit de d'Aubigné „stilul versurilor tragice". Presimțind că o asemenea descriere sinceră și îndrăzneață a nopții sf. Bartolomeu va stîrni proteste, d'Aubigné desfășoară, într-una din poeziile sale, o pledoarie în favoarea „stilului versurilor tragice" :

Știu : îmi veți spune c-al meu vers clocotitor
Vorbește ne-ncetat de sînge și omor ;
C-am zugrăvit în el trădări și infamii,
Rușinea, ura, fel și chip de grozăvii.
Eu vă răspund deschis că nu am nici o vină
Dac-am urzit cîntări din moarte și ruină.
Știu : alții proslăvesc iubirea pe-ntrecute
În viersul lor mieros. Cu vorbe prefăcute,
Ei plăsmuiesc un șir de-alese desfătări,
De glume, rîsete, de jocuri și serbări.
Și eu gîndeam ca ei, cînd fericit eram.
. . . . . .
Da, muzei lor și eu îi aduceam prinos,
Atunci cînd viața mi-o trăiam fără folos.
Azi, crîncenele vremi cîntarea mea o schimbă :
Luptînd, mi-am făurit alt stil și altă limbă.

Poemele tragice ale lui d'Aubigné sînt fără îndoială cele mai bune din tot ceea ce a fost creat în poezia satirică în epoca războaielor religioase din Franța. Aceste poeme constituie o înnounare a întregului ciclu de lucrări poetice care oglindesc importantul episod al războaielor religioase.

V

Însă pe baza poeziei satirice din perioada războaielor religioase a luat ființă un gen nou, căruia îi era sortit un mare viitor și care nu și-a pierdut actualitatea nici în zilele noastre.

Este vorba de genul poeziei și al muzicii naționale, patriotice.

Într-adevăr, pe baza cîntecelor susmenționate, din perioada războaielor religioase, a prins puteri cîntecul național francez. Obiectivul acestuia nu era apărarea unei anumite orientări religioase, ci apărarea intereselor întregii Franțe.

Tendința arătată s-a accentuat în procesul formării treptate a trăsăturilor psihice comune întregului popor francez. Izvoarele cîntecelor sînt foarte variate. În ele răzbate ura clocotitoare împotriva armatelor de mercenari străini, care devastau ogoarele, orașele și satele Franței ; acest sentiment este zugrăvit pregnant în poezia aceluiași d'Aubigné :

Un negru stol de călăreți a străbătut
Întreaga Franță-n goană ; tot ce n-au putut
Să ia cu ei, căzut-a flăcărilor pradă.
Străinii nesățioși făcură un popas

La Montmoreau ; au stat acolo doar un ceas.
Noi, frinți de obosiți, sosim în acel loc
În urma lor. Un zid neîntrerupt de foc
Spre ceruri se-nalța. Nu mai era o casă
Întreagă-n tot orașul. Cruda morții coasă
Trecuse peste tot : cadavrele zăceau
Grămezi ; puținii vii amarnic suspinau.
Jelindu-i pe cei dragi, răpuși sub ochii lor.
Cuvinte-n graiul ce-i vorbit în Périgord,
Abia-nginate de un om ce moare,
Auzul mi-au izbit. Cu-o rană-ngrozitoare
La cap, un om zăcea în pragul casei sale
Și moartea o chema în van, cu glas de jale.
Gemu, sfîrșit : „Și tu, ca mine, ești francez.
De ai vreun strop de milă, viața să-mi retezi
Grăbește-te : ăst chin eu nu-l mai pot răbda.
Mișeii m-au răpus și m-au lăsat așa,
Că n-am avut de unde să le dau merinde..."

(Subliniat de mine, aici și mai jos. — R. G.) [76].

În aceste versuri răzbate ura împotriva cotropitorilor străini și durerea pentru suferințele patriei, care trăia vremuri îngrozitoare.

Însă d'Aubigné nu este singurul care dă glas unor astfel de sentimente.

Hotman scrie : „Inima mea sîngerează, cînd mă gîndesc că nefericita mea patrie se zbate de doisprezece ani în văpaia războiului civil"... [77].

În scrieri și în cîntece se întîlnesc tot mai des apeluri către toți francezii, către patria întregului popor — Franța.

Aceste lucrări relevă inegalitatea socială, despre care vorbește cu amărăciune autorul, înălțîndu-și glasul pentru apărarea păturilor de jos nedreptățite, ale populației :

Françoys, que faisons-nous ? Sommes-nous endormis ?
. . . . . .
O, pauvre tiers-estat ! Tu portes tout le bast,
Tu es toujours follé au milieu des débats
Toujours les assassins se trouvent dans la terre
Manger ton revenu en te faisant la guerre.
Le pauvre paysan, mort de faim, est troublé
Et le goujat belistre est de son bien saoulé !
Voilà les beaux ébats que rapporte la Ligue,
Le desgast du pays par la meschante brigue... *

Ultima strofă sună astfel :

Qui a fait la chanson ? C'est un soldat françoys
Qui a toujours porté les armes pour ses roys **.

---

* „Francezi, ce facem noi ? Oare dormim ? O, sărmană pătură a treia, tu porți pe umerii tăi toate greutățile, toți te asupresc, totdeauna se găsesc pe pămînt asasini care luptă împotriva ta și pun stăpînire pe avutul tău. Bietul țăran trăiește sub teroare și moare de foame, iar o adunătură de netrebnici se îmbuibă pe socoteala lui. Iată ce frumoase plăceri ne aduce Liga : ruina țării din cauza uneltirilor unor ticăloși".

** Cine a făurit acest cîntec ? *Un soldat francez*, care a luptat totdeauna pentru regii săi...".

Iată încă un cîntec ostășesc, care se adresează patriei :

La France aveu la fleur de mon jeune age
Et la vigueur de mon jeune printemps ;
Je suis Françoys, et pour ce je prétends
J'ay dans mon coeur gravé le nom françoys :*

J'aimerais mieuz mourir cent mille fois,
Que de quitter le Roy, ni son armée...

Este semnificativ și titlul acestui cîntec : *Chanson nouvelle d'un bon soldat, vray et naturel Françoys* **.

Termenii „Franța", „francez" se întîlnesc din ce în ce mai des și în textele de *chansons* franceze : cîntecul CXXVI manuscrisul nr. fr. 12744 *(anc. suppl. fr.* nr. 169) începe cu cuvintele : *Gentilz gallans de France („Viteji ai Franței").* Un cîntec „de aventuri" din culegerea lui E. Picot *(Chants hist. fr.* c. 8 și urm.) începe cu cuvintele *„Aventuriers de France"* [78].

Și mai semnificativ este faptul că în fantezia corală a lui Janequin care descrie bătălia de la Marignan, în toiul luptei, în mijlocul împușcăturilor și al canonadei, pe fundalul răpăitului neîntrerupt al tobelor, redat excelent printr-un *parlando,* al masivului coral (onomatopeele : *ta-ri-ra-ri-ra-ri-ra* și *pon-pon-pon-pon-pon),* în momentul decisiv — alături de exclamațiile „Curaj ! curaj !" la basi și tenori — este evocată și imaginea patriei, în strigătul repetat de două ori : *„France ! France !"* (v. exemplul nr. 94).

Exemplul lui Janequin a fost urmat și de Costeley, în lucrarea analoagă *Cucerirea Calais-ului,* creată sub influența directă a *Bătăliei.*

Dezvoltarea atît de intensă a unei tematici naționale are loc tocmai acum, în condițiile formării statului francez centralizat, moment cînd caracterele proprii culturii întregului popor francez au căpătat un nou stimulent important pentru întărirea și dezvoltarea lor.

Engels, în articolul său *Despre descompunerea feudalismului și dezvoltarea burgheziei,* caracterizează în mod concis acest proces : În Franța, după dispariția statului intermediar *(Zwischenreich)* burgund, Ludovic XI a reușit ca, pe baza teritoriului *(Gebiet)* francez, pe atunci încă foarte ciopîrțit, *să restabilească unitatea națională, al cărei reprezentant era monarhia,* astfel încît succesorul lui a fost în stare să se amestece în treburile Italiei ; această unitate a fost *amenințată* doar o singură dată, pentru scurt timp, *datorită Reformei"* [79] (subliniat de mine. — R. G.). Iar în articolul *Rolul silniciei în istorie* Engels citează principiul înțelept — cum îl numește el — al lui Henric IV, care spunea : „Pămîntul unde se vorbește spaniola să le aparțină spaniolilor, acela unde se vorbește germana să fie al germanilor, însă teritoriul pe care se vorbește limba franceză îmi aparține mie" [80].

Aici a jucat un rol faptul că Henric IV — un om politic care a luat parte la luptele religioase și a fost cînd catolic, cînd protestant — a în-

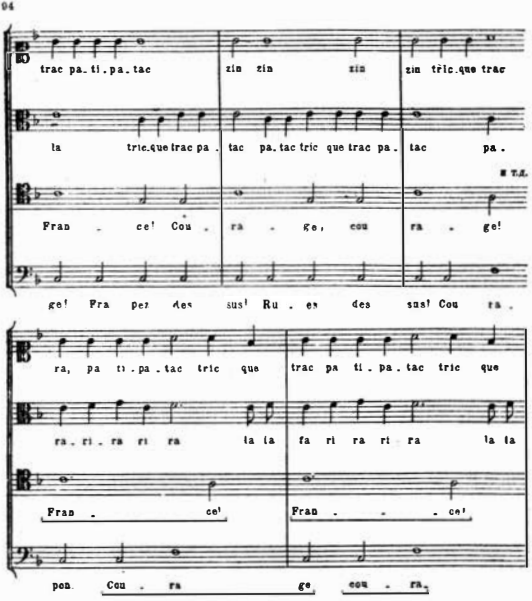
* „Franței îi aparține floarea anilor mai tineri și toate forțele primăvăraticei mele tinereți ; sînt francez... simt din toată inima onoarea și demnitatea de a fi francez".

** „Noul cîntec al soldatului brav, al francezului adevărat" : este evident că o asemenea orientare patriotică mai era încă pe atunci o trăsătură nouă, neobișnuită.

țeles importanța crescîndă a sentimentului național, pe care a știut să-l folosească pentru unificarea țării sub egida monarhiei absolutiste.

VI

Cu toată extrema sărăcie a surselor de informație pe care le avem la dispoziție și a literaturii de specialitate bazată pe acestea din urmă, pot fi reconstituite trăsăturile tipice ale cîntecelor franceze din secolul XVI pe teme religioase și politice. În primul rînd, trebuie să arătăm că este profund eronată opinia unora dintre istoricii francezi burghezi, care le atribuie acestor cîntece niște particularități muzicale cu totul specifice și susțin că ele nu ar avea nimic comun cu restul cîntecelor cunoscute nouă, din practica muzicală a Franței din secolul XVI și de la începutul secolului XVII.



Din contra, textele citate mai sus și altele analoage erau cîntate peste tot locul pe melodiile *cele mai populare*, răspîndite în viața de toate zilele, fapt care își găsește numeroase confirmări.

Cunoscutul *Cîntecel despre missă (La chanson de la messe)* se execută pe melodia unui *rondo* popular.

Este semnificativ faptul că baza muzicală a „Marsiliezei hughenote", despre care a fost vorba mai sus — de fapt, un imn militar pe cuvintele *Que Dieu se monstre seulement (Numai de s-ar arăta Domnul)* — era un cîntec laic alsacian, cea mai veche notare a acestuia putînd fi găsită într-o psaltire din Strasbourg [81].

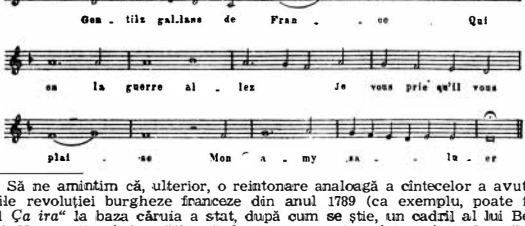
Se foloseau genuri tipice de cîntece populare, adesea cu caracter *dansant* — lucru deplin firesc în perioada războaielor religioase franceze, dacă ne gîndim la condiţiile în care luau fiinţă cîntecele pe teme politice: campaniile militare, bivuacurile (or, în condiţiile vieţii militare era cît se poate de bine venit şi un dans vesel în clipele de odihnă!). Afară de aceasta, trăsăturile de marş ale acestui gen de cîntece le confereau o pregnanţă deosebită, iar textului intonat, un caracter de lozincă *.

Între sursele muzicale ale genurilor de care ne ocupăm, un loc important era deţinut de marşurile militare, precum şi de acele cîntece care pot fi numite, în mod convenţional, „de aventuri" **. Unul din cele mai vechi cîntece militare franceze a fost cunoscutul cîntec *Omul înarmat (L'homme armé)*, care s-a răspîndit pînă departe, dincolo de hotarele Franţei şi care a fost folosit — după cum arată Tiersot — în două cîntece polifonice şi în nu mai puţin de 19 misse ale celor mai cunoscuţi compozitori din secolele XV—XVI, între care se numără Ockeghem, Obrecht, Josquin des Prés, Morales şi Palestrina ***.

Spre sfîrşitul secolului XV şi în secolul XVI, numărul cîntecelor militare create în Franţa a fost deosebit de mare, datorită războaielor purtate de Francisc I, de regii care l-au precedat şi de succesorii săi.

Majoritatea acestor cîntece se remarcă prin caracterul major al modului, prin folosirea unor intonaţii ascendente energice, printr-un ritm precis, adesea punctat, prin repetarea insistentă a unui anumit sunet şi printr-o formulă de încheiere precisă, subliniată. Toate aceste trăsături conferă cîntecelor un caracter viu, marţial.

Un exemplu excelent de cîntec militar de la sfîrşitul secolului XVI este lucrarea Nr. CXXV din culegerea manuscrisă franceză menţionată mai sus, publicată de Gaston Paris şi Gevaert:

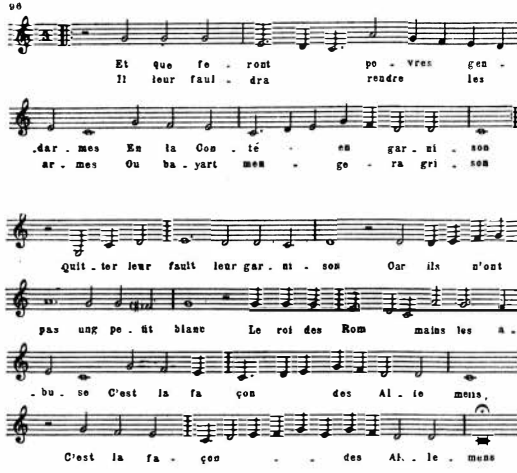


* Să ne amintim că, ulterior, o reintonare analoagă a cîntecelor a avut loc în condiţiile revoluţiei burgheze franceze din anul 1789 (ca exemplu, poate fi citat vestitul *Ça ira"* la baza căruia a stat, după cum se ştie, un cadril al lui Bécourt).

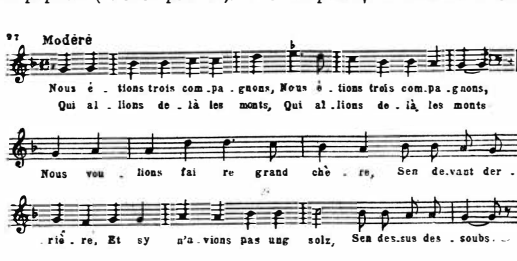
** Ne socotim îndreptăţiţi să facem o apropiere între cîntecele militare şi acelea „de aventuri", căci personajul principal al acestora din urmă este de multe ori un ostaş: în acea epocă, numeroase isprăvi banditeşti erau „opera" unor militari — unii dintre aceştia făcînd parte chiar din rîndurile armatei franceze.

*** Ultimii trei au scris cîte două misse în care cîntecul *L'homme armé* serveşte drept *cantus firmus*.

Multe intonații din cîntecele militare prezintă legături cu muzica populară. Lucrul acesta se remarcă, de exemplu, în cîntecul :



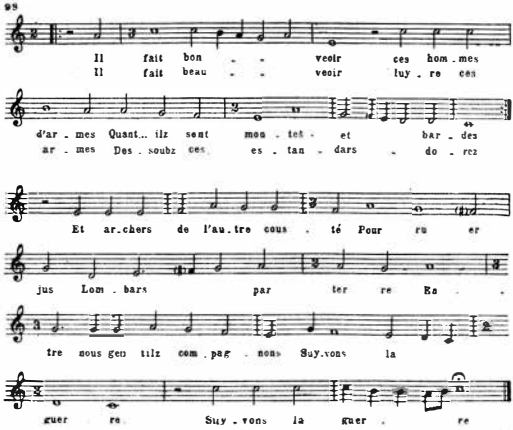
Aici, formula caracteristică din primele două măsuri se apropie de cîntecul popular (v. exemplul 22). A se compara și cu următorul exemplu :



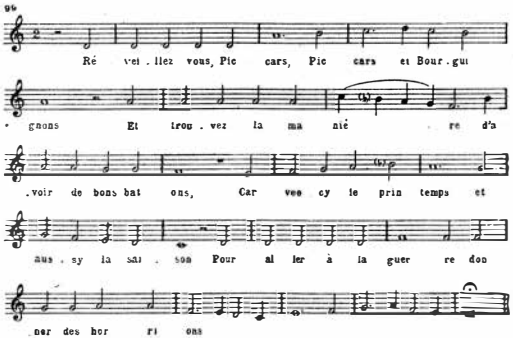
După cum am văzut mai sus (v. același exemplu, 22), se foloseau drept cîntece „de victorie" și colinde de crăciun *(Noëls)*.

Cîntecul militar Nr. CXXVIII din culegerea citată a lui Paris și Gevaert se remarcă prin terminația sa energică, voluntară, în spiritul che-

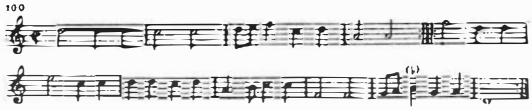
mărilor arhaice ale strājilor şi al strigătelor de pe străzi *(critz)* ale vînzătorilor ambulanţi :



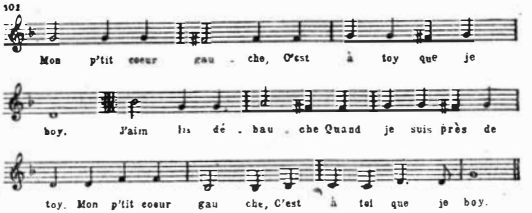
Cîntecul nr. CXXXVIII din culegerea lui Paris şi Gevaert are nucleul intonaţional de bază apropiat de intonaţiile cîntecelor populare şi se desfăşoară la modul doric (afară de partea mediană, unde este folosit majorul). Această lucrare prezintă toate trăsăturile, enumerate mai sus, ale cîntecelor militare :



Multe trăsături comune cu cîntecele militare întîlnim şi în cunoscutul cîntec în cinstea lui Henric IV de Navarra, *Vive Henri IV,* la baza căruia a stat un vechi cîntec instrumental, numit *Air d'un branle coupé nommé Cassandre:*



Acest cîntec, la rîndul său, foloseşte ca text cunoscutele versuri ale lui Ronsard închinate iubitei sale Cassandre:



În formarea cîntecelor de masă pe teme religioase şi politice, un rol nu tocmai neglijabil a fost jucat incontestabil de psalmii huguenoţi, datorită faptului că majoritatea acestor cîntece aveau un caracter protestant, anticatolic, şi posedau însuşirea de a emoţiona masele.

În sfîrşit, erau folosite şi cîntece de stradă, şansonete, vodeviluri etc.

După cum vedem, baza muzicală a genurilor susmenţionate de cîntece populare era extrem de eterogenă, pînă la folosirea concomitentă a unor melodii cu caracter vădit opus: un dans popular şi un psalm huguenot; un vodevil de stradă şi un marş militar. Această particularitate care derivă din multitudinea surselor ce au alimentat intonaţiile genurilor de cîntece franceze religioase şi politice din secolul XVI, a contribuit în mod natural la dezvoltarea şi răspîndirea lor în calitate de cîntece naţionale — atît ca text, cît şi ca muzică.

CULTURA MUZICALĂ A SPANIEI ÎN SECOLELE XV, XVI ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

INTRODUCERE

I

Pentru Spania, epoca Renașterii a coincis cu ridicarea acestei țări la rangul de mare putere politică, dar și cu dominația unuia dintre regimurile cele mai despotice și mai sîngeroase.

Regii spanioli Carol I și mai ales Filip II au intrat în istoria Spaniei ca niște asupritori cruzi, detestați de popor. Ei s-au pus în fruntea clicii feudale, care se îmbogățea de pe urma înrobirii maselor țărănești și înăbușea prin foc și sabie tentativele de rezistență ale acestora.

Politica externă a acestor regi a constat, în primul rînd, în acapararea unor teritorii străine și în subjugarea altor popoare.

Încă la începutul secolului XIV, Spania a pus stăpînire pe Sicilia și, ceva mai tîrziu, pe Sardinia, iar în secolul V, pe sudul Italiei. Regele Spaniei Carol I — în calitate de împărat al „Sfîntului imperiu al națiunii germane" — a pus mîna pe posesiunile habsburgice din Germania și pe unul din statele cele mai bogate și mai avansate din acea vreme, și anume pe Țările de Jos. După pacea de la Chateau-Cambrésis din anul 1559, a fost întreprinsă o hispanizare intensă a Italiei : despotul sîngeros Filip II a devenit stăpîn al Milanului și al Lombardiei, al Neapolului și al regatului celor două Sicilii — fără a mai vorbi despre Sardinia. Conquistadorii spanioli, îmbogățindu-se prin acapararea nerușinată și sălbatică a unor pămînturi străine, au supus dominației spaniole imense teritorii de dincolo de ocean.

„Aceasta a fost vremea cînd Vasco Nunez Balboa a înălțat steagul Castiliei pe țărmul golfului Darien, Cortez — în Mexic, iar Pizarro, în Peru", — notează Marx, și continuă : „Aceasta a fost perioada cînd influența Spaniei se situa indiscutabil pe primul loc în Europa și cînd fantezia înflăcărată a locuitorilor peninsulei Iberice era vrăjită de imaginile scînteietoare ale unui Eldorado, ale unor măreție isprăvi cavalerești și ale unei monarhii mondiale" [1].

Însă se știe că și în aceste condiții extrem de grele harnicul și înzestratul popor spaniol a fost în stare să înscrie una din cele mai strălu-

cîte pagini în istoria culturii Renașterii. În domeniul literaturii și al artei, poporul spaniol a dat în secolul XVI și în prima jumătate a secolului XVII o întreagă pleiadă de artiști remarcabili, în frunte cu Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Velásquez, Murillo și mulți alți contemporani de seamă ai acestora. Aceasta i-a făcut pe cercetătorii burghezi — în dorința lor de a idealiza istoria Renașterii — să confere perioadei din istoria Spaniei începînd aproximativ din a doua treime a secolului XVI și pînă la jumătatea secolului XVII, numele de „Veac de aur" *(Siglo de oro)*, care s-a încetățenit în hispanologie.

Și în domeniul muzicii, în această perioadă au luat ființă în Spania o serie întreagă de școli locale originale, incluzînd peste 150 de compozitori — unii din aceștia fiind foarte importanți, ca Juan del Encina, Escobedo, Morales, Cames, Pérez, Vásquez, Tomás Luis de Victoria.

Însă dacă în domeniul literaturii, al teatrului și al artelor plastice istoriografii au recunoscut de multă vreme marea valoare a artiștilor spanioli, în schimb în ce privește muzica Spaniei situația era, încă recent, cu totul alta.

Existența acestei muzici era de regulă trecută sub tăcere sau menționată doar în treacăt. Era ignorată baza și sursa principală a polifoniei spaniole din secolele XV—XVI și anume bogatul tezaur al cîntecelor populare spaniole.

Mulți istorici muzicali constată cît de răspîndită este concepția care neagă independența școlii muzicale spaniole ; autorii studiilor apărute în secolul XX, consacrate muzicii populare spaniole, se plîng de faptul că străvechea cultură muzicală populară spaniolă este complet ignorată.

II

Or, rolul extrem de important al Spaniei în cultura muzicală din perioada de care ne ocupăm este confirmat nu numai de marele număr de reprezentanți ai muzicii pe care i-a dat Spania în acea perioadă — lucru care este semnificativ prin sine însuși — ci și de serioasele realizări din domeniul culturii muzicale.

În acea perioadă, muzica spaniolă s-a bucurat de o mare autoritate și în alte țări.

Cîntăreții și compozitorii spanioli constituiau în acea vreme o apariție obișnuită în capelele papale de la Roma, vestite prin înaltul lor nivel muzical ; printre alții, au lucrat la Roma compozitorii spanioli Morales (m. în anul 1553), Escobedo (m. în 1563) și Tomás Luis de Victoria (m. în 1611), care i-au creat muzicii spaniole o faimă europeană. *

În primele rînduri ale muzicienilor europeni se situau reprezentanții școlii organistice spaniole : Luis Venegas de Henestrosa (m. în 1557), Tomás de Santa Maria (m. în 1565) și mai ales organistul de curte al lui Filip II — Antonio de Cabezón (m. în 1566), fratele său Juan și fiul său Hernando (m. în 1602), care a fost succesorul lui Antonio în funcțiunea sa de la curte.

* Collet enumeră 36 de spanioli a căror prezență la Roma a fost stabilită numai în perioada dintre anii 1534 și 1582.

În anii din urmă, s-au descoperit numeroase mărturii care atestă dezvoltarea timpurie în Spania a claviaturilor* și a instrumentelor cu claviatură ; în legătură cu aceasta, au fost create primele lucrări de pedagogie muzicală (Bermudo, Santa Maria). Marea amploare pe care a luat-o cîntatul la instrumentele de tipul lăutei, precum și la vihuelă**, face să se ridice virtuozi ca Luis Milán, care a fost decretat „un adevărat cîntăreț la instrumentul său" (*„Cantore costumato"*) și compozitori ca Fuenllana.

În secolele XV—XVII activează în Spania un întreg grup de teoreticieni muzicali importanți, în frunte cu Ramos de Pareja, Diego Ortiz și Salinas. ***

Ca și pretutindeni, creația acestor compozitori de seamă se baza pe cîntecul și dansul popular ; în legătură cu aceasta, ne-a rămas un număr imens de informații și descrieri în literatura clasică, în lucrările de teatru și în pictură.

Este suficient să ne gîndim la *Don Quijote* al lui Cervantes, pentru a ne da seama cît era de răspîndită această muzică în mijlocul poporului Spaniei și ce prețuire înaltă îi acordau oamenii înaintați ai acestei țări.

Tocmai pentru că poporul spaniol a cultivat și a sprijinit această artă, ea a căpătat o mare forță și a putut să depășească hotarele Spaniei și să se răspîndească în alte țări. O dovadă a acestei răspîndiri este faptul că unii compozitori străini au folosit cîntece populare spaniole în calitate de *cantus firmus*. Aici, trebuie să-l menționăm în primul rînd pe Josquin, care a utilizat în creația sa polifonică cîntecul popular spaniol *Une musque de Biscaye*. *** Alți compozitori flamanzi au întrebuințat drept *cantus firmus* cîntecul popular spaniol *Nunca que pena mayor (Nici o suferință nu e mai mare...)*. În culegerea de note tipărită de Petrucci *Harmonice musices Odhecaton*, apărută la Veneția în anul 1502, au fost incluse — printre alte genuri și lucrări de mare popularitate — cel puțin patru *villancicos* spaniole [4] ; a ajuns să fie cunoscută în întreaga Europă *folia spaniolă*, **** care a atras în repetate rînduri atenția unor compozitori de frunte, între care și Arcangelo Corelli *(Sonata XII* pentru vioară) și care a fost folosită și de Johann Sebastian Bach în *Cantata rustică*.

Alături de muzica vocală, în Spania secolului XVI a căpătat o mare dezvoltare și muzica instrumentală, o dovadă fiind — printre altele — faptul că în *Cartea despre dragostea sinceră*, scrisă în prima jumătate a secolului XIV de către Juan Ruiz, se întîlnesc nu mai puțin de 27 de nume ale unor instrumente muzicale de tot felul. A luat o deosebită dezvoltare muzica pentru vihuelă — mai ales în popor, printre muzicanții profesioniști de la orașe ; acest instrument a reușit să pătrundă și în păturile suprapuse

* În Spania, claviaturile s-au dezvotat, în ce privește diapazonul lor, mai de timpuriu decît în alte țări.

** Un instrument intermediar între lăută și chitară.

*** Afară de Ramos de Pareja și Salinas, Mitjana îi mai numește pe Domingo Marcos Durán, Diego del Puerto și Martínez de Bizcargui [3].

Ramos de Pareja a publicat în anul 1482 la Bologna cunoscuta sa lucrare *Musica practica ;* la Salamanca a apărut în anul 1577 lucrarea lui Salinas *Libri septem de musica*, care conține, printre altele, numeroase notări de cîntece spaniole ; aceste melodii ne oferă posibilitatea de a ne face o idee asupra muzicii populare din Spania acelei vremi.

**** Josquin a pus această melodie la baza unui cîntec polifonic și a unei misse.

***** *Folia* înseamnă cîntec de dans „nebunesc", „dezlănțuit" (de la verbul portughez *foliar* — a fi nestăpînit)[5].

ale societății, fiind folosit și în diferite varietăți de acompaniament instrumental.

Manuscrisele și culegerile tipărite conțin piese instrumentale variate : cîntece de dans, transcripții de motete sau madrigale, piese pentru exerciții. Adesea, se întîlnesc și cantilene vocale monodice de factură populară și în dialect popular. În schimb — fapt caracteristic — lucrările aparținînd stilului pretențios de curte au texte nu numai în limba spaniolă, ci și în limbile franceză, germană, neerlandeză. Acompaniamentul instrumental este notat în întregime. Datorită unei activități atît de intense în domeniul muzicii instrumentale, în Spania se dezvoltă, în perioada de care ne ocupăm, un mare număr de genuri instrumentale laice : preludiile, așa-numitele *tientos* (cu o dezvoltare polifonică de tipul ricercarului), fanteziile, genurile de dans.

O măturie a largii răspîndiri a muzicii pentru vihuelă este marele număr de culegeri tipărite în Spania în secolul XVI. Cel mai remarcabil maestru instrumentist din prima jumătate a secolului XVI a fost Luis Milán ; el a publicat în anul 1535 culegerea sa *El maestro*, care și-a păstrat pînă în zilele noastre marea valoare artistică.

Un indice al înaltului nivel al creației populare în perioada de care ne ocupăm este și dezvoltarea pe care a luat-o în acea vreme arta variațiunilor (mai exact, arta „dezvoltării în variațiuni" — *diferencias*). * Acest principiu, care și-a găsit pentru prima dată fundamentarea teoretică în lucrarea *Tratado de glosas* a spaniolului Diego Ortiz, lucrare publicată la Roma în anul 1553, este legat de procedeul diminuării *(glosas)* ; cei mai buni instrumentiști spanioli — în special vihueliștii — știau să prelucreze creator această coloratură instrumentală, conservînd pregnanța și expresivitatea melodiei vocale.

Cei mai fini și mai perspicaci prețuitori ai muzicii populare spaniole au fost marii clasici ruși. Glinka a „redescoperit" dansurile și cîntecele spaniole ** și a prelucrat genial muzica populară spaniolă în nemuritoarele sale *Fantezii* pentru orchestră. ***

Drumul lui Glinka a fost urmat, după cum se știe, și de un alt clasic al muzicii ruse, N. A. Rimski-Korsakov, care a creat remarcabilul *Capriciu spaniol*.

Poporul spaniol prețuiește adînc acest mare merit al compozitorilor ruși și le aduce prinos de stimă și recunoștință.

Șederea lui Glinka în Spania mai trăiește și azi în memoria poporului spaniol. [8]

III

Insuficienta punere în lumină a muzicii spaniole din epoca Renașterii se explică într-o mare măsură prin slaba studiere nu numai a surselor muzicale vechi, legate de istoria muzicii spaniole, ci și a acelora dintr-o epocă mai recentă, mergînd pînă în secolul XIX.

* Merită o atenție deosebită cele 120 de variațiuni ale lui Valderrabano pe melodia romanței *Contele Claros*.

** Glinka a trăit în Spania doi ani (din mai 1845 pînă în mai 1847).

*** În scrisoarea adresată lui Kukolnik la 18 aprilie 1845, Glinka le numește *Fantaisies pittoresques (Fantezii pitorești)*.

Abia la sfîrşitul secolului XIX şi în secolul XX, drept rezultat al eforturilor mai multor muzicologi, în primul rînd ale celor spanioli, dar şi ale unor cercetători din alte ţări — în primul rînd Felipe Pedrell, apoi Barbieri, Anglés, G. Morphy, * Gevaert şi mulţi alţii — au fost publicate importante culegeri de lucrări muzicale spaniole vechi.

În secolul XX văd lumina tiparului ample lucrări de istoria muzicii spaniole, ca studiul lui Mitjana *La musique en Espagne*, inclus în *Enciclopedia* lui Lavignac, cu o culegere de articole ale aceluiaşi Mitjana *(Estudios sobre algunos Músicos españoles del siglo XVI. Madrid*, 1918) şi o carte a lui H. Collet (*Victoria*, Paris, 1914).

O serie de articole despre muzica spaniolă au apărut şi în Rusia, în perioada dinaintea Marii Revoluţii Socialiste. **

În muzicologia sovietică, problemelor muzicii spaniole i-a fost consacrată o serie de articole ale lui K. A. Kuznețov, *** în care autorul se ocupă de cele mai vechi baze ale culturii muzicale spaniole şi de muzica spaniolă din evul mediu, din perioada Renaşterii şi din secolele XVII—XVIII.

Pagini remarcabile tratînd despre muzica spaniolă din perioada de care ne ocupăm au fost scrise de academicianul B. V. Asafiev, care a prelucrat istoria muzicii de Charles Nef. [9]

Dar există şi o altă cauză care îngreuiază studiul culturii muzicale spaniole şi al întregii culturi artistice a Spaniei acelei vremi.

Este vorba de caracterul cu totul particular, complex, al artei şi muzicii spaniole din epoca Renaşterii şi al întregii vieţi sociale din Spania acelei vremi.

Spre deosebire de alte ţări, în cazul cărora există controverse asupra caracterului, a gradului de dezvoltare şi a hotarelor cronologice ale Renaşterii, fără a se pune problema existenţei sau a non-existenţei curentului Renaşterii în ţara respectivă — în studiul culturii spaniole din secolele XVI—XVII se formulează adesea întrebarea : se poate oare vorbi despre Renaştere în legătură cu arta spaniolă ? În general, a existat în Spania o mişcare a Renaşterii ? Este cu atît mai natural ca această între-

---

* Pedrell F. *Hispaniae schola musica sacra*, t. 1–8, 1894–98. *Thomas Ludov. Victoria opera omnia*, ed. F. Pedrell, t. 1–8, 1902–1913 ; *Johannis Pujol opera omnia*, ed. H. Anglés, T. 1, 2. Barcelona, 1926–1932 ; Joan Brudieu. *Els madrigals ; la missa de difuntis*, ed F. Pedrell şi H. Anglés, Barcelona, 1921 ; Morphy, G.–*Les luthistes espagnols du XVI-e siècle*, T. 1–2, 1902 ; Fr. A. Barbieri – *Cancionero musical de los siglos XV–XVI*, 1890. Se înţelege că principiile de bază din lucrările acestor autori şi ale altor savanţi burghezi trebuie privite în chip critic.

** Afară de cunoscutul articol al lui Findeizen *Glinka în Spania şi melodiile populare spaniole notate de el* („Gazeta muzicală rusă" nr. 12 din 1895 ; publ. şi separat), vom menţiona : T. Kiui – *Pedrell* (revista „Artistul" Nr. 33 din 1894) ; un apendice la ediţia a doua a *Scurtei culegeri de istoria muzicii* de L. Sacchetti, din anul 1890. Muzicii spaniole i-a fost consacrat un număr întreg din „Gazeta muzicală rusă" (Nr. 3 din 1915) ; acest număr cuprinde traducerea din limba franceză a unui articol de M. Calvocoressi, *Caracterul naţional al muzicii spaniole* (o scurtă prezentare istorică şi informaţii în legătură cu compozitorii Albeniz, Olmeda, Granados, Manuel de Falla ; o parte din acest articol îi este consacrată lui F. Pedrell).

*** Iată principalele articole ale lui K. A. Kuznețov : *Din istoria muzicii spaniole* (Rev. „Sovetskaia muzika", Nr. 11 din 1936) ; cinci studii *Din istoria muzicii spaniole* (Revista „Muzîka" Nr. 20, 21, 23, 29, 32 din 1937) ; „Bazele vechi ale culturii muzicale spaniole") (Studii de istoria şi teoria muzicii, ed. Institutului de Stat de cercetări ştiinţifice din domeniul teatrului şi al muzicii, II, L., 1940) ; articolul despre muzica spaniolă din ediţia 1-a a Marii Enciclopedii Sovietice.

bare să fie formulată în legătură cu cultura muzicală spaniolă, în care, după cum am văzut mai sus (v. introducerea), trăsăturile unei reînvieri a antichității sînt, de regulă, mai greu de identificat decît în literatură și în artele plastice.

În domeniul literaturii și al teatrului spaniol, aceste dubii pot fi ușor spulberate : pentru aceasta, e destul să ne amintim de nemuritoarea creație a lui Cervantes, a lui Lope de Vega și a altor contemporani de seamă ai acestora. Și în domeniul picturii spaniole, nume ca El Greco, Zurbarán, Ribera, dar mai ales Velásquez și Murillo, constituie o mărturie a înfloririi unei varietăți autohtone a Renașterii artistice ; în schimb, în domeniul muzical situația este mult mai complicată.

Întreaga artă a Spaniei din perioada de care ne ocupăm este plină de contradicții ; aici, se amestecă curente, stiluri și genuri care coexistă, se întrețes, se ciocnesc între ele — începînd cu goticul medieval și cu varietățile stilului maur și sfîrșind cu pronunțate trăsături ale barocului ; bine înțeles, acest fapt complică considerabil studiul culturii artistice spaniole din secolul XVI și din prima jumătate a secolului XVII.

„RECONQUISTA" ȘI FORMAREA CULTURII NAȚIONALE SPANIOLE

I

Înainte de a ne ocupa de cultura artistică a Spaniei din perioada studiată, să aruncăm o privire asupra premiselor social-istorice ale transformării Spaniei într-un stat „închegat din punct de vedere național".[10]

După cum se știe, cel mai important eveniment din istoria Spaniei în evul mediu a fost *reconquista*, adică „recucerirea" de către spanioli a teritoriului țării lor, ocupat de arabi, iar apoi de berberii din nordul Africii (mauri) la începutul secolului VIII al e.n. *

Este foarte important faptul că *reconquista* a fost o acțiune la care a participat întregul popor spaniol. La lupta împotriva invadatorilor arabi au luat parte țăranii, orășenii și mica nobilime *(hidalgos)*. Cîțiva conducători ai acestei lupte s-au ridicat din rîndurile aristocrației mijlocii și mari.

Ofensiva finală împotriva ocupanților (cucerirea Alhambrei — ultima fortăreață a arabilor pe teritoriul peninsulei Iberice) a avut loc în anul 1492.

Participarea tuturor păturilor populației spaniole, care, cu toate puternicele contradicții de clasă, au transformat *reconquista* într-o largă mișcare de mase, se explică prin dorința poporului de a cuceri independența și de a elibera pămîntul Spaniei, care se popula intens în condițiile unui regim feudal după smulgerea lui din mîna maurilor, prin năzuința de a pune stăpînire pe forțele de producție, deținute pînă atunci de mauri, precum și prin visul maselor asuprite de a scăpa de sub apăsarea feudală.

---

* În anul 713 au căzut ultimele centre mari din nordul Spaniei și numai partea muntoasă a Galiciei, Asturiilor și Țării Bascilor a rămas inaccesibilă pentru cuceritorii arabi.

Aici a jucat un oarecare rol și politica regilor spanioli, care îi încurajau pe participanții la *reconquista.**

În condițiile unei lupte îndelungate, grele și aspre, duse împotriva maurilor, spaniolii care se strămutau pe pămînturile recucerite căpătau anumite drepturi și privilegii, consemnate în documente speciale, numite în mod obișnuit *fueros.* **

Paralel cu smulgerea teritoriului patriei din mîna maurilor a avut loc dezvoltarea intensă a orașelor ; populația orășenească a început să joace un rol tot mai mare nu numai în viața economică, ci și în cea politică a Spaniei.

Marx scoate în evidență această stare de lucruri, în cuvintele : „Încă în secolul XIV, orașele formau partea cea mai puternică a *cortesurilor*". [12]

Orașele au fost acelea care au ajutat-o pe Izabela de Castilia să înfrîngă rezistența granzilor.

Orașele au început să-și piardă puterea abia în timpul domniei lui Juan II (1406—1454), fiu al lui Henric III. Monarhia cu puteri limitate se transforma treptat în monarhie absolutistă.

Astfel, ducerea la bun sfîrșit a *reconquistei*, bogățiile smulse de la mauri, stabilirea unor legături comerciale cu piețele europene și cu acelea din orient, au creat în secolul XIV în peninsula Iberică premisele unei *baze economice* pentru transformarea Spaniei într-un stat absolutist unificat.

Instaurarea noilor relații burghezo-capitaliste în economie și în viața politică, s-a răsfrînt și asupra formării culturii Renașterii spaniole.

Totodată, nu trebuie trecuți cu vederea doi factori importanți, care au determinat o serie de trăsături caracteristice ale dezvoltării artelor în Spania.

În primul rînd, mișcarea reconquistei, care a durat cîteva secole și la care au participat pe scară largă forțele active ale poporului spaniol, și-a găsit un puternic ecou în artă și în întreaga cultură, conferindu-i acesteia trăsături naționale mai accentuate decît în orice altă țară și conturate relativ timpuriu.

În al doilea rînd, decadența orașelor și a economiei naționale — proces care a început destul de curînd — deși nu a dus imediat la descompunerea culturii Renașterii, și-a pus totuși amprenta asupra acestei culturi.

Totodată, spre sfîrșitul reconquistei și după terminarea ei, în Spania eliberată de sub dominația străină s-au manifestat deosebit de intens contradicțiile de clasă, care se conturau de multă vreme în condițiile Spaniei feudale, ca și în orice altă țară feudală. Au început conflictele și ciocnirile sălbatice dintre feudali, care au dus la o înrăutățire considerabilă a situației țării și la o cruntă asuprire a maselor populare — fapt consemnat în toate cronicile timpului. „Jafurile și abuzurile, — glăsuiește o cronică, — au devenit un fapt atît de frecvent, încît înșelăciunea iscusită

* Dîndu-și seama că numai oștenii călări se puteau opune cu succes cavaleriei maure, ei [regii Spaniei] s-au grăbit să acorde privilegii nobiliare oricărui spaniol care pleca la război cu calul său propriu și nu numai că nu s-au arătat ostili constituirii unor miliții locale, dar chiar le-au sprijinit. Ei au permis orașelor să încheie între ele niște alianțe frățești — *hermandades*, cu scopul de a se opune cu forțe unite inamicului comun... Pe timpul lui Henric IV, în aceste *hermandades* intră nu numai orașe, ci și tîrgușoare, precum și sate (*villas y lugares*).

** *Fueros* (sau *foros, foraes, furs*), de la cuvîntul latin *forum*, adică „piață", „instanță", „drept".

și trădarea erau socotite fățiș lucruri demne de laudă ; mulți cavaleri și scutieri, profitînd de dezordinile interne, ridicau fortărețe în diferite puncte ale țării, pentru a se putea deda la nelegiuiri fără teamă de pedeapsă. Oridinele militare Santiago, Calatrava și Alcantara... prioratul Ospitalierilor și *encomender*-urile de tot felul se îndeletniceau exclusiv cu stoarcerea de dări de la populație în mod abuziv, secătuind astfel țara. Regatul... a ajuns la o mare sărăcie și mizerie, nu numai datorită punerei în circulație a unor bani lipsiți de valoare, dar și din cauză că, peste tot locul, se practica sistemul acaparării bunurilor străine". [13]

Totuși, procesul formării unui stat unic se contura din ce în ce mai pronunțat ; principala etapă a acestui proces a fost unirea Castiliei cu Aragonul. Calamitățile care izbucneau drept rezultat al fărîmițării feudale, și despre care am vorbit mai sus, îndemnau populația orășenească și nobilimea mărunță să lupte pentru unificarea Spaniei sub autoritatea regală. O altă cauză care a jucat un rol important în acest proces a fost un șir de răscoale țărănești, care a insuflat regilor spanioli teama ca ele să nu capete o și mai mare extindere. În același timp, și situația internațională era de așa natură, încît se impunea unirea neîntîrziată a Castiliei cu Aragonul.

Etapa următoare a acestui proces a fost întărirea absolutismului spaniol, pe timpul lui Carol I. „După ce unirea Aragonului, a Castiliei și a Grenadei sub Ferdinand Catolicul și Izabela I a creat bazele materiale pentru monarhia spaniolă, Carol I a întreprins transformarea acestui stat, încă feudal, în monarhie absolutistă", — scrie Marx. [14]

Astfel, extinderea teritorială a statului, lărgirea bazei sale materiale, puternicele presiuni exercitate asupra feudalilor de către orășeni și țărani, neîncetatele războaie și conflicte interne — toate acestea la un loc au constituit principala forță motrice în procesul transformării Spaniei într-un stat feudal absolutist.

La întărirea absolutismului în Spania a contribuit considerabil faptul că monarhia, profitînd de lupta orașelor împotriva aristocrației feudale, a știut să-i folosească mai întîi pe nobili pentru zdrobirea și supunerea totală a comunelor orășenești, iar apoi a transformat și nobilimea într-o unealtă supusă a monarhiei.

II

Înfrîngerea definitivă a maurilor și instaurarea absolutismului nu au fost singurele rezultate ale *reconquistei :* aceasta din urmă a exercitat o profundă influență și asupra întregii configurații a vieții sociale din Spania.

„În aceste războaie [ale *reconquistei*] au luat ființă legile și obiceiurile populare", — constată Marx. [15]

Reconquista a accelerat considerabil și transformarea poporului spaniol în națiune, creînd condițiile economice necesare pentru desfășurarea acestui proces. Bineînțeles, în același timp a avut loc formarea și dezvoltarea culturii naționale spaniole.

În perioada *reconquistei* s-a închegat cultura națională spaniolă, care a dat ființă unor genuri muzical-poetice populare și eposului național spaniol, al cărui erou central a fost Cid Campeador.

Către sfîrșitul *reconquistei* (secolul XIII) se fixează, pe baza dialectului castilian, o limbă unică a statului spaniol. Deși la începutul secolului XII limba latină mai era încă limba oficială a Spaniei, totuși în secolele XI—XII exista deja o literatură în limba castiliană. Faptul că limba castiliană a triumfat asupra celorlalte dialecte spaniole se explică în primul rînd prin centralizarea timpurie a Castiliei, centralizare care era necesară pentru a permite o concentrare a forțelor în lupta contra maurilor.

Este semnificativ faptul că genurile muzical-poetice populare erau adesea legate direct de *reconquista* (așa-numitele *romanceros* „militare" și „de frontieră").

★

Însă unitatea națională și conștiința națională, pe care poporul spaniol le-a cucerit în focul luptelor de eliberare duse împotriva maurilor, nu au nimicit o serie de trăsături specifice locale, legate de particularitățile sociale, istorice și etnice ale diferitelor teritorii care alcătuiau statul spaniol. Din contra — paralel cu unificarea și cu centralizarea politico-economică progresivă a Spaniei, în procesul transformării ei într-un stat absolutist, specificul local, în loc de a dispărea, prindea rădăcini tot mai solide.

„Viața locală a Spaniei, neatîrnarea provinciilor și a comunelor sale, diferențele în ce privește starea societății, — scrie Marx, — au fost condiționate inițial de geografia țării, iar apoi s-au dezvoltat istoricește datorită metodelor proprii, cu ajutorul cărora diferitele provincii s-au eliberat de sub stăpînirea maurilor..." [16]

Acest specific al diferitelor provincii a dus la fixarea unei serii întregi de trăsături particulare în arta respectivelor regiuni, la crearea mai multor școli de pictură locale, a unor dansuri spaniole caracteristice pentru fiecare provincie și, în sfîrșit, la apariția unor școli polifonice spaniole locale, lucru de care va fi vorba mai departe.

III

În virtutea particularităților istorice concrete enumerate mai sus, umanismul spaniol posedă un caracter al său propriu.

Nu trebuie trecută cu vederea nici influența mai mult sau mai puțin intensă, însă indiscutabilă, a culturii maure, care avea unele trăsături comune cu acelea ale Renașterii europene, și anume: o atenție deosebită acordată trăirilor personale; glorificarea bucuriilor vieții — tendință îndrăzneață în condițiile dominației ascetismului medieval; larga folosire a moștenirii antichității, pe care, după cum se știe, savanții arabi au conservat-o în mare parte.

Trebuie însă menționat că motivele antichității s-au afirmat cu mai puțină vigoare în cultura și arta Renașterii spaniole, decît în Italia — moștenitoarea vechii Rome — care, la rîndul ei, preluase cultura Greciei antice. Totodată, specificul organizației sociale din Spania a determinat și scurta durată a Renașterii în această țară.

Toate cele de mai sus au făcut ca în cultura și în întreaga ambianță socială a Spaniei, în perioada de care ne ocupăm, să se vădească o serie de contradicții: dezvoltarea literaturii și a teatrului realist, crearea unor minunate cîntece și dansuri populare — în condițiile apăsării catolicismu-

lui, care teroriza populația cu ajutorul celei mai active și mai reacționare arme ale sale — inchiziția ; o puternică izbucnire a contrareformei, cu toate că în Spania nici nu a avut loc o mișcare a Reformei ; centralizarea absolutistă și totodată existența unor focare culturale locale independente, precum și multe altele. Toate aceste contradicții au fost relevate cu perspicacitate de către Asafiev, care, în prelucrarea manualului de istoria muzicii vest-europene al lui Charles Neî, vorbește despre „epoca unor contraste zguduitoare, epoca lui Filip II și a lui Cervantes, a ducelui de Alba și a lui Lope de Vega, a lui Loyola și a lui El Greco". [17]

IV

Ca și în cazul altor țări europene, formarea culturii și a artei naționale spaniole a generat necesitatea de a asimila numeroase realizări ale unor țări înaintate, în care tendințele Renașterii și-au făcut apariția mai devreme decît în Spania.

Spre sfîrșitul secolului XV și, mai ales, în secolul XVI, în Spania vin umaniști, artiști și muzicieni străini (mai ales italieni) ; se fac numeroase traduceri din limbile antice, precum și din italiană și franceză ; pictorii și muzicienii spanioli pleacă în mare număr în Italia ; se intensifică legăturile culturale de tot felul cu alte țări ale Europei. Toate acestea au contribuit în mare măsură la dezvoltarea culturii Renașterii spaniole.

În același timp, în secolul XVI și chiar în prima jumătate a secolului XVII, feudalismul mai era încă extrem de puternic în Spania. Aici, feudalismul s-a menținut mai mult timp decît în alte țări ale Europei și a ocupat poziții mai solide. Să nu uităm că și *reconquista,* care a jucat un rol atît de important în transformarea Spaniei într-un stat absolutist, nu a fost, în ultimă instanță, decît „lupta dintre două mari coaliții, *în cadrul aceleiași orînduiri feudale*". * [18]

Marx arată că Carol I „a întreprins transformarea acestui stat [spaniol] *încă feudal* în absolutist" (subliniat de mine, — R. G.). [20]

Ierarhia principalelor pături sociale ale țării — și anume „oamenii bogați", clasa privilegiată a aristocrației, nobilimea mijlocie și măruntă — dezvăluie incontestabilul caracter feudal al organizației sociale a Spaniei. În secolul XVI și în prima jumătate a secolului XVII, economia spaniolă era în general slab dezvoltată. Apăsarea bisericii catolice — aliată fidelă a feudalismului — nu slăbește cîtuși de puțin, ci, din contra, se întărește, deoarece absolutismul folosește și el biserica în propriile sale interese.

După cum vedem, este vorba nu de menținerea unor rămășițe izolate ale feudalismului, ci de conservarea, în mare parte, a bazelor înseși ale acestuia.

Toate acestea au dus la crearea unei situații economice și politice speciale, care a determinat la rîndul său caracterul deosebit, extrem de complex, al culturii spaniole. Astfel se explică lupta îndîrjită dintre tendințele umanismului și ideologia medievală, luptă care atrage imediat atenția cercetătorilor din oricare domeniu al culturii și artei spaniole.

* „Arabii au găsit ordinea feudală deplin închegată. Cucerirea întregii peninsule cu toate bogățiile sale a creat condiții favorabile pentru o și mai mare întărire a relațiilor feudale [19].

Este caracteristic faptul că, în perioada de care ne ocupăm, în Spania a continuat să predomine — un timp mult mai îndelungat decît în alte state absolutiste — arhitectura gotică ; aceasta a cedat locul abia cu o mare întîrziere şi doar pentru scurt timp arhitecturii Renaşterii, ducînd la formarea unui stil special — *plateresco* — care a păstrat multe din trăsăturile goticului medieval.

Cele expuse mai sus explică şi marele rol pe care au continuat să-l joace în Spania, în perioada de înflorire a Renaşterii, genurile muzicii catolice de cult, misterele medievale, procesiunile, spectacolele de stradă, autodafeurile — care căutau să opună rezistenţă afirmării genurilor teatrale şi muzicale ale Renaşterii.

Iată principalii factori care trebuie avuţi în vedere în studiul culturii artistice spaniole — inclusiv al celei muzicale — de-a lungul secolelor XV, XVI şi la începutul secolului XVII ; este indispensabil să se ţină seamă de condiţiile sociale care au determinat curioasa îmbinare a tendinţelor artistice înaintate — legate în ultimă instanţă de instaurarea relaţiilor burgheze — cu ideologia reacţionară, care oglindea relaţiile feudale ce se menţineau şi prindeau puteri noi în urma acţiunii de refeudalizare.

Situaţia economică şi politică — prezentată mai sus — a Spaniei în secolul XVI şi la începutul secolului XVII, ne explică rapida decadenţă a acestei puteri mondiale, care a ocupat, un timp, unul din primele locuri pe arena internaţională. Încă în timpul domniei lui Carol I agricultura, care constituia baza economică a Spaniei, a început să decadă ; tot atunci, s-au făcut simţite rezultatele funeste ale irosirii unor sume imense în războaie, diplomaţie şi întreţinerea curţii, precum şi ale prădării tezaurului statului de către miniştri *(validos)* şi curteni. Toate acestea au secătuit complet resursele ţării. Afluxul aurului şi al argintului din colonii, care erau supuse unui jaf sălbatic în interesul feudalilor, a provocat o „revoluţie a preţurilor", care a măcinat şi ea, la rîndul său, forţele vitale ale ţării.

Politica făţiş antipopulară a centralismului absolutist a provocat un lanţ nesfîrşit de răscoale.

Astfel, cauzele care au împiedicat dezvoltarea economică a Spaniei în secolul XVI au fost „apăsarea feudală de nesuportat, care făcea ca ţăranii ajunşi în mizerie să-şi părăsească pămînturile", „nesfîrşitele războaie de cotropire, care, spre sfîrşitul secolului XVI, se soldau tot mai des cu înfrîngeri" şi sălbăticiile „sfintei inchiziţii".

Rapida decadenţă economică a Spaniei a dus la slăbirea ţării din punct de vedere politic ; la aceasta a contribuit şi pierderea a şapte provincii neerlandeze bogate şi cu economia extrem de dezvoltată — drept rezultat al revoluţiei care a avut loc în Ţările de Jos între anii 1565—1609. Nimicirea de către Anglia, în anul 1588, a „Invincibilei armade" şi o serie de alte insuccese pe tărîmul politicii externe, au dus la înfrîngerea Spaniei în lupta pentru dominaţie în Europa, purtată cu atîta insistenţă de Carol I şi Filip II.

Spania s-a dovedit a fi „un colos cu picioare de lut". Întregul sistem politic al lui Filip II a suferit un fiasco, datorită faptului că acest rege şi curtea sa s-au încăpăţînat să rămînă partizani neclintiţi ai feudalismului, fără a ţine seamă de noile condiţii economice şi politice. Dacă această politică a asigurat la începutul monarhiei spaniole un succes temporar, tot ea a fost aceea care a provocat decadenţa rapidă a Spaniei.

CULTURA ARTISTICĂ A SPANIEI ÎN SECOLELE XV, XVI ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

I

După cum se știe, cultura spaniolă din secolele XV—XVI îmbrățișează domenii extrem de variate ale creației artistice.

Literatura spaniolă ia o dezvoltare deosebită. Aici se remarcă, încă în prima jumătate a secolului XIV, figura caracteristică a lui Juan Ruiz. Acest protopresbiter a fost „un cleric vesel, un studios căruia îi plăceau peregrinările... un interpret neobosit la tot felul de instrumente..." [21] Se pare că în jurul anului 1343 Juan Ruiz, aflîndu-se la închisoare, a scris lucrarea sa *Cartea despre dragostea sinceră*, care cuprinde nuvele și fabule avînd o temă unică — tema dragostei ; cartea narează aventurile amoroase ale autorului ei — Juan Ruiz. Lucrarea lui Ruiz zugrăvește un tablou viu al societății spaniole din secolul XIV și satirizează clerul în cuvinte pline de duh.

Juan Ruiz nu-i cruță nici pe nobili, „care caută să fie primii la împărțirea prăzilor și ultimii în asaltul contra vrăjmașului" ; dînsul demască și pe juriștii corupți. Între altele, aflăm din cartea lui Juan Ruiz denumirile a numeroase instrumente, fapt care dovedește marea dezvoltare a muzicii instrumentale în Spania, încă în secolul XIV. *

Sînt importante legăturile care există între creația lui Ruiz și arta populară, atît în ce privește tematica (baza poemului lui Ruiz o formează proverbele, zicătorile și fabulele), cît și din punctul de vedere al versificației (versurile sînt scrise în metri scurți sau mai variați și sînt folosite diverse combinații de strofe).

Datorită lui Juan Ruiz, autobiografia s-a fixat în literatura spaniolă ca gen literar ; tot el a fost acela care a întrebuințat cel dintîi în opera

---

* În două capitole ale poemului lui Ruiz („Întoarcerea lui Don Amor și a lui Don Carnaval și primirea care li s-a făcut" și „Ce instrumente muzicale sînt nepotrivite pentru executarea cîntecelor arabe") se întîlnesc nu mai puțin de douăzeci și șapte de nume de instrumente muzicale.

sa figuri literare, care au ajuns ulterior la o mare dezvoltare în „nuvela picarescă" și în primele lucrări ale dramaturgiei populare spaniole.

În literatura Renașterii spaniole, un loc important era ocupat de poezia epică, reprezentată prin poeme istorice, religioase, didactice, burlești, care slăveau în versuri octosilabice sonore, figuri de eroi legendari. Un poet important din a doua jumătate a secolului XVI a fost Fernando de Herrera, vestit pentru odele și imnurile sale cu conținut patriotic, precum și prin poezia sa lirică.

În literatura spaniolă a Renașterii, a avut o importanță deosebită genul democratic al „romanului picaresc", care zugrăvea viața reală în manifestările ei de toate zilele și demasca în chip îndrăzneț viciile societății din acea vreme. Prototip al „romanului picaresc" spaniol a fost lucrarea anonimă de la sfîrșitul secolului XV *Celestina,* alături de care trebuie menționată o altă narațiune anonimă, *Lazarillo de Tormes.* Romanul picaresc este un gen important al literaturii spaniole autohtone.

Nu mai puțin importantă a fost dezvoltarea dramaturgiei spaniole — un alt domeniu în care s-au făcut puternic simțite tendințele Renașterii. În perioada care ține de la sfîrșitul secolului XV și pînă la jumătatea secolului XVII, dramaturgia spaniolă a marcat realizări extrem de însemnate și a luat un mare avînt, începînd cu „patriarhul teatrului spaniol" Juan del Encina (n. în 1468 — m. între 1529—1533), Gil Vicente, Lope de Rueda, Juan de la Cuenca și pînă la Lope Felix de Vega Carpio, (1562—1635), pe care Cervantes l-a numit „un miracol al naturii".

Arta înaintată a Spaniei acelei vremi, care își avea rădăcinile în creația populară autohtonă, poseda în același timp legături și cu cele mai bune realizări ale altor țări și popoare. Ne referim, bineînțeles, în primul rînd la legăturile ei cu creația antichității și cu Renașterea italiană.

La sfîrșitul secolului XIV și la începutul secolului XV Enrique de Villena (1384—1434) — care a dat, în tratatul său *Arta poetică,* o sinteză teoretică a măiestriei școlilor provensală, portugheză și a aceleia din Galicia — este în același timp un admirator al artei poeților antici și traduce în limba spaniolă *Eneida* lui Virgiliu.

Primul traducător al lui Dante în limba spaniolă și, în același timp, un poet de tip nou, care nu s-a mai conformat tradițiilor Provenței și ale Galiciei, a fost Francisco Imperial, fiu al unui bijutier genovez, stabilit la începutul secolului XV la Sevilla.

Au urmat alte traduceri în limba spaniolă din limbile italiană (Boccaccio, Petrarca) și latină, iar mai tîrziu și din elină.

Poetul spaniol de curte Juan de Mena (1411—1456), după întoarcerea sa dintr-o călătorie prin Italia, scrie poemul alegoric *Labirintul Fortunei,* imitat după Dante.

Ceva mai tîrziu, la începutul secolului XVI, traducătorul și poetul Juan Boscán Almohavera (m. în 1542) folosește, pentru prima dată în limba spaniolă, versurile endecasilabice. Dînsul a creat sonete și poezii scrise în terține și octave.

Un poet care a preluat genurile poeziei lirice italiene, dîndu-le, în mod creator, un nou înțeles, a fost prietenul lui Boscán, Garcilaso de la Vega (1503—1536).

Reforma lui Boscán și a lui Garcilaso a fost sprijinită de numeroșii lor discipoli.

Trebuie menționat un fapt extrem de caracteristic, legat de o anumită lege a evoluției istorice a artei literar-poetice și a oricărei alte arte : pe cînd genurile care se apropie cel mai mult de creația populară, de masă, a țării respective (de exemplu, „romanul picaresc") se dovedesc a fi cele mai autohtone și întruchipează cel mai deplin spiritul poporului — în schimb, pentru arta vîrfurilor aristocratice sînt tipice împrumuturile și imitațiile de tot felul după modelele străine, mai ales italiene, aparținînd în special genurilor umaniste aristocratice.

Așa sînt greoaiele imitații ale poetului curții Juan de Mena, pe care l-am menționat mai sus ; așa este și literatura rafinată cu caracter pastoral, care s-a răspîndit în Spania după ce, în anul 1549, a fost tradusă în limba spaniolă *Arcadia* lui Sannazzaro : de aici își trage începutul un șir întreg de romane pastorale.

Însă cei mai perspicaci dintre artiștii aparținînd acestui din urmă lagăr încep să renunțe, relativ timpuriu, la tradiția imitațiilor mai mult sau mai puțin fățișe. Astfel, în prima jumătate a secolului XIV, de Santillano nu se mulțumește să scrie sonete după model italian, ci studiază și folclorul spaniol (în această direcție este semnificativă lucrarea lui, *Zicătorile bătrînelor adunate în jurul vetrei)* și pune bazele criticii literare spaniole.

În ciuda puternicelor presiuni exercitate de instituțiile bisericii catolice și de aparatul birocratic al monarhiei absolutiste, nivelul cultural se ridica progresiv, se răspîndeau științele, se dezvoltau literatura, arhitectura, pictura și alte arte. Un rol important a fost jucat de universitățile spaniole.

În anul 1626, numărul universităților din Spania ajunsese la 32. Cea mai veche dintre acestea, universitatea din Salamanca, număra pe la jumătatea secolului XVI pînă la 7000 de studenți ; trebuie subliniat în mod deosebit faptul că, începînd din anul 1254, la universitatea din Salamanca exista și o catedră de muzică.

Un important focar al culturii umaniste spaniole a fost universitatea din Alcalá, înființată în 1508, unde predau cei mai de seamă umaniști ai Spaniei.

Dezvoltarea literaturii spaniole a Renașterii își atinge punctul culminant în creația multilaterală a lui Cervantes (1547—1616) — unul din cele mai mari genii ale literaturii universale.

II

Cultura înaintată a Spaniei din secolul XVI și de la începutul secolului XVII a înscris și în istoria picturii realizări de maximă importanță. Putem cita aici o seamă de nume mari — Velásquez, Murillo, El Greco, Ribera, Zurbarán — fără a mai vorbi de alți numeroși pictori remarcabili.

În epoca Renașterii, în Spania s-au constituit numeroase focare ale culturii artistice, care au dat propriile lor școli de pictură.

Cele mai importante dintre aceste centre sînt Toledo, Madridul și mai ales Sevilla. La Sevilla s-a format genialul pictor realist Velásquez ; socrul și profesorul lui Velásquez, Francisco Pacheco, a fost nu numai pictor, ci și poet și teoretician, care a sintetizat, în domeniul picturii, experiența și realizările mai multor generații și ale propriei sale activități

creatoare și culturalizatoare. Casa și atelierul lui Pacheco erau un loc unde se adunau și duceau discuții pe teme umaniste poeți de frunte și activiști din diferite domenii ale artei.

Pictura spaniolă — ca și alte ramuri ale artei spaniole din secolele XV—XVI — a reușit să-și conserve în întregime caracterul autohton și independența.

De sigur, ea a putut să obțină rezultate atît de remarcabile numai datorită faptului că a preluat și a dezvoltat pe baze autohtone nu numai cele mai bune tradiții ale picturii spaniole, ci și pe acelea ale altor țări. Pictorii spanioli vizitează Italia și manifestă totodată interes și față de școala flamandă de pictură — în special față de Rubens.

Însă ar fi profund eronat să ignorăm trăsăturile naționale, proprii, ale picturii spaniole din epoca Renașterii și să negăm importantele ei deosebiri față de pictura altor țări din aceeași perioadă (secolele XV—XVII).

Pentru pictura italiană era caracteristică năzuința spre o proporționalitate deplină, spre repartiția echilibrată a figurilor și a culorilor, spre armonia întregului, spre eleganță — în care scop se recurgea uneori la estompareа unor asperități inerente aspectelor tipice ale realității ; această tendință ducea cîteodată la manierism, artificialitate și patos retoric.

Aceste trăsături îi sînt străine școlii spaniole de pictură din timpul Renașterii.

Ca și în literatură, teatru și muzică, în pictura spaniolă era prețuită în primul rînd naturalețea, simplitatea, expresivitatea, tipicitatea ; în schimb, echilibrul și armonia întregului, în repartizarea figurilor din tablou, erau uneori lăsate pe planul al doilea.

În pictura maeștrilor spanioli enumerați mai sus, un rol extrem de mare îl joacă lumina, clar-obscurul, crearea unor efecte cu totul speciale prin iluminarea obiectelor într-un anumit fel. În această direcție, cel mai vestit este El Greco, urmat de Zurbarán și de alți pictori spanioli din perioada de care ne ocupăm.

Deși unii pictori spanioli aplicau acest procedeu într-un scop religios, și anume pentru a crea un contrast între lumea terestră, reală și cea mistică, abstractă — totuși realizările lor din domeniul efectelor de lumină au constituit un mare pas înainte în dezvoltarea picturii.

★

Și arhitectura spaniolă din timpul Renașterii ne-a lăsat o serie de opere de mare valoare artistică. Și aici, ca și în alte domenii ale creației, s-au vădit tendințe opuse, legate de concepțiile artistice ale maeștrilor spanioli și întruchipate în diferite stiluri.

Pe de o parte, trebuie menționat stilul *platerești* (de la cuvîntul *platero* — giuvaergiu), cu ornamentațiile sale bogate și cu o „profunzime nebunească a podoabelor" (V. P. Botkin).

La extrema cealaltă se situează „Stilul fără ornamente" *(Estilo desornamentado — „Herrediano").** Acestul stil îi aparține și vestitul

* Această denumire derivă de la numele arhitectului spaniol Juan de Herrera (1530—1597), care a construit Escurialul.

Escurial,* construit din ordinul regelui spaniol Filip II — o îmbinare unică în felul său între mănăstire și biserică, palat și mausoleu, bibliotecă și muzeu. „Trista și întunecata clădire a Escurialului este enormă și plictisitoare", — astfel l-a caracterizat M. I. Glinka.[23] Stilul Escurialului a fost, incontestabil, o întruchipare concretă a acelui fanatism religios al contrareformei, care a bîntuit pe timpul lui Filip II — stăpînul acestui palat.

III

Mai sus ne-am ocupat de cauzele care au determinat — chiar și în perioada creării de către monarhia absolutistă a unui stat centralizat — independența relativă a focarelor locale ale culturii artistice spaniole. Fără a intenționa să caracterizăm întregul complex de particularități ale acestor centre, ne vom opri la trei dintre ele — cele mai importante în istoria culturii artistice spaniole, inclusiv a celei muzicale.

Aceste centre sînt Sevilla, Toledo și Madridul.

O importanță deosebită, ca mare focar al culturii artistice a Renașterii, a avut-o Sevilla, orașul principal al provinciei Andaluzia, care întreținea multiple legături cu toate țările lumii.

După cum arată istoricul Alonso Morgado din secolul XVI, Sevilla era „cel mai bogat și mai înfloritor oraș din Europa, în ce privește circuitul comercial, abundența de mărfuri și legăturile sale cu toate continentele, dar mai ales cu Indiile occidentale". Morgado adaugă că „corăbiile care se trimiteau în India erau încărcate cu mărfuri de o asemenea calitate și bogăție, încît ele nici nu aveau preț".[24]

Diego Cuelbis din Leipzig, care a vizitat Sevilla în anul 1599, arată că flotila de vase comerciale din portul Sevillei „ocupă, de-a lungul Guadalquivirului, nu mai puțin de două mile".

„La fel de minunată este și priveliștea imenselor bogății înșiruite în multe străzi ale Sevillei, mai ales acolo unde trăiesc negustori din Flandra, Grecia, Franța, Italia, din țările nordice și din Indiile portugheze".

Astfel, în secolele XVI—XVII Sevilla era un oraș tipic al negustorilor, un oraș al comerțului maritim. Este natural că această particularitate și-a pus amprenta asupra dezvoltării culturii și a artei din Sevilla.

Era deosebit de interesant aspectul orașului din punct de vedere arhitectonic : aici, „stilul maur — moștenire lăsată de arabi, foștii stăpîni ai Andaluziei — se învecina cu goticul medieval și cu arhitectura originală a Renașterii spaniole, alcătuind un tablou pitoresc".[25]

În aceste condiții au luat ființă la Sevilla curente artistice proprii în domeniul picturii și al arhitecturii și s-a dezvoltat o artă muzicală polifonică somptuoasă.

La frecventele întruniri ale grupărilor ce purtau numele de „Academii" se duceau discuții însuflețite în problemele artei. După cum am mai spus, asemenea întruniri aveau loc și în casa pictorului, poetului și teoreticianului artistic Pacheco. De-a lungul întregului secol XVII, artiștii sevilieni au împrumutat teme pentru compozițiile lor de gen din viața

* Escurialul își trage numele de la un orășel situat lîngă această mănăstire și fortăreață regală.

reală a păturilor largi populare. La Sevilla şi-au arătat măiestria primii reprezentanţi ai orientării realiste în pictură : Juan de Roelas (m. în 1625) şi Francisco Herrera cel Bătrîn (m. în 1666), care au pregătit terenul pentru creaţia lui Velásquez — cel mai mare pictor realist spaniol.

Pictorii din Sevilla sînt cei dintîi pictori spanioli care înfăţişează în tablourile lor chipuri de oameni simpli şi redau întregi scene populare de gen *(Bodegones)*. *

Tot la Sevilla se încheagă drama populară a lui Lope de Rueda (1510—1565) — care a devenit părintele dramaturgiei realiste spaniole.

Şi viaţa muzicală a Sevillei din acea vreme este caracterizată printr-o mare însufleţire. Este foarte probabil că, încă începînd din anul 1487, exista aici o şcoală de cîntăreţi *(mozos de coro o clerizones)*, pe lîngă catedrala din Sevilla. [26]

Curentul realist s-a afirmat cu putere şi în muzica Sevillei, în care au jucat un rol extrem de important vestitele cîntece andaluze.

Nu este întîmplător faptul că pînă şi în catedrala din Sevilla s-a încetăţenit din vechi timpuri obiceiul ca un grup de şase băieţi din cor *(los Seises)* să execute cîntece şi dansuri arhaice — rămăşiţă a unei tradiţii populare datînd încă din era precreştină.

De asemenea, este semnificativ şi faptul că în arhiva catedralei din Sevilla s-a păstrat, alături de notările cîntărilor de cult, o culegere de melodii populare din diferite regiuni ale Spaniei.

Sevilla a fost cea care a dăruit Spaniei maeştri polifonişti de frunte, ca Fernández, Morales, Guerrero şi mulţi alţii.

IV

Cu totul alt caracter prezintă „Roma spaniolă" din epoca Renaşterii — oraşul Toledo, care, încă în secolul VIII, poseda 19 catedrale, iar începînd din anul 1085 a devenit nu numai „capitala religioasă" a ţării, ci şi centrul ei politic şi administrativ.

Situat pe malul fluviului Tajo, într-o regiune pitorească şi izolată, Toledo a fost cel mai mare centru al bisericii catolice spaniole. Pătura dominantă a populaţiei era formată din aristocraţii proprietari de pămînt şi din membri ai clerului. În aspectul arhitectonic al oraşului, elementul principal îl constituiau bisericile, capelele şi monumentele funerare. În pictură predomina tematica religioasă. Apariţii tipice în viaţa oraşului erau procesiunile de pelerini şi de flagelanţi, dansurile extatice ale cîntăreţilor bisericeşti *(los Seises)* şi de multe ori şi sălbaticele autodafeuri.

Este semnificativ faptul că tocmai acest oraş al călugărilor şi al mănăstirilor, ultima fortăreaţă a aristocraţiei laice şi bisericeşti, a fost locul unde a activat El Greco — unul din pictorii spanioli cei mai înclinaţi spre misticism.

Nu este de mirare faptul că oraşul „imperial" Toledo a fost din vechi timpuri un focar al muzicii catolice a compozitorilor castilieni, care au creat atît lucrări monodice corale, cît şi piese polifonice pentru orgă.

* În limba spaniolă *bodegón* înseamnă „birt", „cîrciumă" (Nr. trad.).

Bogata arhivă a catedralei din Toledo conține — alături de vasta creație polifonică a maeștrilor castilieni în frunte cu Victoria — numeroase lucrări ale unor polifoniști străini ca Josquin, Clemens non papa, Mouton, Verdelot și mulți alții, precum și lucrări ale lui Morales, Escobedo, Herrero. Se pare că Toledo este locul unde a luat ființă școala componistică castiliană, care datează, în orice caz, din primul pătrar al secolului XV (în anul 1424 este menționat numele unui oarecare Gonzalo Alonso, „regent al cantorilor" ; din a doua jumătate a secolului XV, au rămas numele altor cîtorva muzicieni).

Mai multe informații s-au păstrat în legătură cu „maestrul" Bernardino Ribera din Toledo, căruia i-a urmat în anul 1564 Juan Caballero. Cel mai cunoscut compozitor din Toledo a fost Escobedo, care a trăit un timp îndelungat în Italia și a figurat în efectivul capelei papale din Roma.

★

Spre deosebire de Toledo, Madridul a fost un oraș „în care tonul îl dădeau curtea regală și granzii împreună cu numeroșii lor servitori. Totodată, Madridul era centrul unui complicat aparat birocratic, care învăluia Spania ca într-o pînză de păianjen și storcea ultima vlagă din această țară secătuită de războaiele nefericite, purtate în secolul XVI pentru cucerirea dominației mondiale. Mulțimea dezordonată de oameni săraci făcea un contrast violent cu bogăția mănăstirilor și mai ales cu pompa solemnă și rece a unei curți în care ceremonialul și eticheta dețineau recordul strictețiii și al pedanteriei". [27]

În perioada *reconquistei*, Madridul era o mică fortăreață ocupată de arabi și situată în mijlocul cîmpiei aride a Castiliei, pe malul rîului Manzanares sărac în apă. Pe atunci Madridul nu era important decît din punct de vedere strategic. Numele său este menționat pentru prima dată în anul 950 ; în 1083, Alfons de Castilia a pus stăpînire pe această fortăreață ; mai tîrziu, regii Castiliei au mărit Madridul, iar în anul 1309 s-au întrunit aici pentru prima dată *cortes*-urile.

Astfel, Madridul a devenit una din reședințele preferate ale regilor Castiliei.

O mărturie a rapidității cu care s-a dezvoltat acest oraș este faptul că, numai în prima jumătate a secolului XVI, populația sa a crescut de la 3000 la 30.000 de locuitori. [28]. În sfîrșit, în anul 1561, Madridul devine capitala Spaniei.

Însă această capitală nu era numai reședința curții și centrul birocrației regale. Madridul a fost, în acea vreme, și locul unde au activat reprezentanți de seamă ai artei spaniole înaintate : dramaturgii Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, pictori vestiți în frunte cu Velásquez, precum și o întreagă școală de organiști spanioli remarcabili.

Vestita „Capelă regală" *(Capilla real)*, înființată de Carol I la Madrid, avea în efectivul ei, în anul 1616 — afară de regent — 60 de muzicanți, un ajutor de regent, doi organiști și 6 băieți coriști.

Faptul că Madridul era capitala Spaniei și centrul legăturilor ei diplomatice și culturale cu țări dezvoltate, a făcut ca școala locală de pictură și capela madrilenă să sufere influența deosebit de puternică a

maeștrilor străini : în domeniul picturii rolul principal l-au jucat artiștii italieni, iar în domeniul muzicii, cei flamanzi.

Însă afară de capela regală, în care figurau 15 flamanzi — cîntăreți și instrumentiști (trompetiști, vihueliști), fusese fondată o altă capelă *Capilla de Juste), alcătuită exclusiv din spanioli.*

Trebuie avut în vedere faptul că și curtea regală de la Madrid, la fel ca și curtea papală de la Roma — iar după exemplul curții, și membri ai bogatei aristocrații spaniole, care căutau să-și creeze o ambianță cît mai luxoasă și mai frumoasă, dar și să-și ridice prestigiul cu ajutorul reputației de mecenați — făceau avansuri celor mai remarcabili artiști ai Renașterii, căutînd să-i atragă în serviciul lor. În ce măsură reușea această manevră, este o altă problemă. Este destul să ne amintim de aspectul sub care este redată viața de la curte în tabloul *Las meninas* al lui Velásquez, de sutele de piese religioase *(Autos sacramentales)* ale lui Lope de Vega, sau de felul cum au fost zugrăvite mai tîrziu viața și moravurile aristocrației în lucrările lui Calderón.

V

Faptele prezentate mai sus arată că în Spania curentul realist s-a afirmat viguros și au fost puse începuturile formării unei literaturi și arte autohtone, naționale ; acest proces are loc și în domeniul muzicii.

În literatura spaniolă. realismul se manifestă deosebit de strălucit — începînd cu *Cartea despre dragostea sinceră* a lui Juan Ruiz și pînă la *Don Quijote* de Cervantes, „cartea cea mai veselă și cea mai tragică din literatura mondială" — precum și în lucrările aparținînd genului „romanului picaresc".

Trăsăturile realiste se fac simțite tot atît de viguros și în teatrul spaniol, începînd cu farsele lui Juan del Encina și sfîrșind cu extrem de vasta operă dramatică a lui Lope de Vega, care numără nu mai puțin de 1800 de „comedii". *

În tratatul său în versuri *Noua artă de a scrie comedii în zilele noastre* (1609), Lope de Vega pune pe primul loc imitarea naturii, pe care o numește „frumoasă prin varietatea și mutabilitatea sa" și cere ca piesele să posede unitate interioară și ca desfășurarea acțiunii să fie logică.

Dezvoltînd principiul că textul este „oglinda vieții" și are un rol etic și educativ, Lope de Vega recomandă autorilor ca, în subiectele alese de dînșii, să se amestece tragicul și comicul — „așa cum se întîmplă în natură".

Acest principiu este dezvoltat în mod elocvent de către eroul piesei lui Lope de Vega *Pedeapsa nu este răzbunare ;* acesta afirmă despre comedie că ea dezvăluie, într-o reprezentare vie, un tablou fidel al întregii noastre vieți.

Realismul lui Lope de Vega îl face să demaște cu vehemență abuzurile și cruzimea feudalilor spanioli și să exprime calda sa simpatie pentru popor, pentru lupta și suferințele acestuia. Aceasta este cea mai importantă cucerire a dramaturgiei spaniole înaintate a Renașterii.

* Termenul „comedie" desemna în teatrul spaniol orice lucrare dramatică. Afară de aceasta, Lope de Vega a scris și 400 de piese religioase *(Autos sacramentales).*

D. K. Petrov, autorul unor studii valoroase în domeniul dramaturgiei spaniole, a caracterizat just importanța lui Lope de Vega, subliniind „imaginile vii, înaltul adevăr și realismul în adevărata accepțiune a cuvîntului", care sînt trăsăturile specifice ale creației marelui dramaturg spaniol. [29]

O manifestare a realismului lui Lope de Vega a fost faptul că el a utilizat multe din tradițiile teatrului popular. De aici „tempo-ul impetuos al acțiunii, îndrăzneața strămutare a acesteia dintr-un loc într-altul, abundența de personaje și evenimente, pregnanța, efectele scînteietoare, limbajul colorat, caracterul de improvizație al stilului". [30]

Pentru reprezentanții Renașterii spaniole este deosebit de caracteristică dragostea fierbinte față de țară și popor, sentiment care răzbate în poemul lui Juan Ruiz, în scrierile importantului novator al prozei spaniole din secolul XIV Don Juan Manuel, * în imnurile patriotice ale lui Herrera și în numeroase piese „eroice" ale lui Lope de Vega.

Astfel de subiecte se întîlnesc din abundență și în pictura spaniolă din acea vreme, una dintre cele mai importante lucrări de acest gen fiind cunoscutul tablou al lui Velásquez *Căderea fortăreței Breda,* care celebrează o victorie a spaniolilor.

Sentimentul patriotic s-a oglindit și în muzica spaniolă. Un exemplu caracteristic este un *villancico* al lui Juan del Encina, scris cu ocazia ocupării Grenadei în anul 1492. Nu face excepție nici muzica bisericească, în care întîlnim o *Missă a victoriei,* compusă de Tomás Luis de Victoria și conținînd un ritm de fanfară caracteristic (v. mai departe, exemplul nr. 35).

VI

Și în domeniul picturii spaniole, realizările curentului realist în perioada de care ne ocupăm sînt extrem de importante. Ele se reflectă în preceptele înțelepte ale cunoscutului pictor și teoretician Francisco Pacheco, dar mai ales în creația marilor pictori spanioli.

Ribera ia ca model pentru chipul unui profet pe un om din popor, iar Murillo redă în tablourile sale figurile unor copii de oameni simpli, de pe strada sa. Orientarea realistă își atinge punctul culminant în creația lui Velásquez ; e destul să ne amintim de tablourile acestuia *Las meninas* și *Torcătoarele.* V. P. Botkin afirmă pe bună dreptate : „Nimeni pe lume nu a știut mai bine ca Velásquez să redea natura în întreaga ei realitate, desprinsă direct din viață. Tot el spune : „Fiecare trăsătură de penel este adevărul însuși, dar fiecare din ele este diferită de toate celelalte, deoarece exprimă ceva diferit". [31]

Este semnificativ faptul că, atunci cînd Velásquez a executat portretul papei Inocențiu X, fixînd cu o forță și un realism neîndurător trăsăturile de caracter ale acestui prelat — cruzimea și suspiciunea — papa a găsit portretul său pictat de Velásquez „prea adevărat" *(troppo vero).*

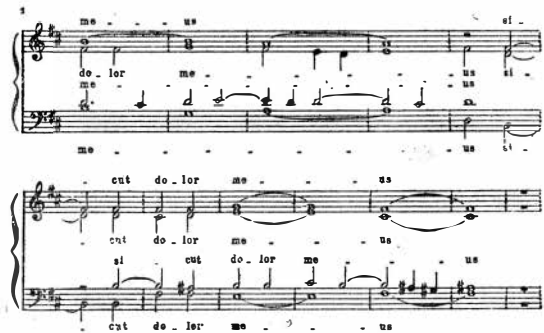
* „Dacă vreți să vă faceți datoria, — scrie don Juan Manuel, — dacă știți ce trebuie să faceți pentru a vă apăra drepturile, poporul și onoarea, nu vă gîndiți nici la oboseala și efortul ce vă așteaptă, nici la pericole, și acționați astfel încît rănile noi să vă facă să le uitați pe cele vechi".

Şi în creaţia lui Zurbarán şi a lui Murillo — cu toate că ambii artişti au acordat o atenţie considerabilă subiectelor şi imaginilor mistice, religioase — găsim capodopere realiste ca tablourile lui Murillo *Jucătorii de zaruri, Micile precupeţe, Toaleta de dimineaţă, Băiatul care stă de vorbă cu cîinele, Ţărăncuţa cu coşul cu fructe* şi, mai ales, cele şase tablouri mici care înfăţişează *Parabola fiului rătăcitor.*

Realismul este trăsătura principală a artei muzicale spaniole înaintate, în special a muzicii populare; trăsăturile realiste ale muzicii populare s-au răsfrînt şi în creaţia multor compozitori mari: Juan del Encina, Guerrero, Comes, Morales şi alţi cîţiva.

După cum vom vedea, realismul muzicii populare spaniole este strîns legat de o serie de trăsături ca sinceritatea, simplitatea, expresivitatea, naturaleţea intonaţiilor şi a ritmului acestor cîntece care însoţeau întreaga activitate de toate zilele a poporului (între ele există cîntece de morărit şi alte cîntece de muncă). Realismul muzicii populare spaniole determină şi legătura organică dintre melodie şi text, precum şi caracterul însuşi al conţinutului cîntecelor: de dragoste, de jale, umoristice, satirice demascatoare şi altele.

Pînă şi în muzica religioasă a unor compozitori ca Victoria se remarcă o expresivitate care se afirmă adesea în ciuda caracterului sever şi reţinut al facturii polifonice şi în ciuda tradiţiilor muzicii de cult;



Astfel, trăsăturile principale, conducătoare ale artei înaintate, progresiste a Renaşterii — şi anume realismul, dragostea de patrie, apariţia unor trăsături naţionale în curs de formare — se vădesc în diferite domenii ale artei spaniole din perioada de care ne ocupăm.

În concluzie, creaţia marilor maeştri spanioli ai Renaşterii din secolele XVI—XVII se remarcă prin realismul său, prin simplitate, adevăr şi profunzimea expresiei, şi prin trăsăturile sale democratice, care răzbat pînă şi în creaţia unor artişti strîns legaţi, în aparenţă, de curte şi de clasele dominante din Spania acelei vremi. Este semnificativ faptul că în comedia lui Lope de Vega *„Fîntîna oilor"* personajul principal este poporul spaniol; la fel de semnificative sînt pînzele realiste ale marilor

pictori spanioli în frunte cu Velásquez. Se afirmă cu putere genuri democratice, realiste, ca *Farsele* muzical-teatrale ale lui Juan del Encina, ca romanul picaresc sau ca variatele cîntece și dansuri spaniole, care sînt gustate pînă în zilele noastre de păturile largi de ascultători din toate țările și care au servit ca bază pentru multe lucrări de seamă ale literaturii muzicale mondiale.

În virtutea unor condiții social-istorice concrete, despre care a fost vorba mai sus, arta și literatura spaniolă din epoca studiată nu sînt lipsite de contradicții serioase. Așa se explică faptul că, după cum am arătat, unii mari artiști ai Spaniei au avut legături cu curtea regală și cu biserica, precum și misticismul ce caracterizează în mare măsură lucrările importantului polifonist din secolul XVI Tomás Luis de Victoria.

De aceea, nu este de mirare faptul că, într-o țară în care pozițiile feudalismului și ale bisericii catolice au fost în acea vreme deosebit de puternice — și aceasta nu numai în economie și politică, ci și în domeniul culturii — arta Renașterii a ajuns, destul de repede, să decadă.

CULTURA MUZICALĂ A SPANIEI ÎN SECOLELE XV, XVI ȘI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

I

Faptul că în Spania au existat vechi focare înfloritoare ale culturii muzicale [32] se află în contradicție cu opinia, care datează din epoca Renașterii, că în perioada de care ne ocupăm cultura muzicală spaniolă ar fi fost slab dezvoltată. Fără îndoială, această opinie se explică, într-o oarecare măsură, prin atitudinea disprețuitoare pe care o vădeau față de spanioli multe cercuri italiene culte din acea vreme. Dante, în *Divina Commedia*, vorbește despre „crunta sărăcie a catalanilor" *(l'avara povertà di Catalogna)*. Pentru Boccaccio, castilienii nu sînt decît niște semibarbari *(semibarbari et ferati homines)*.

Lorenzo Valla, stabilit la Neapole la curtea lui Alfons V de Aragon, îi consideră pe compatrioții săi ca pe niște oameni ignoranți în științele umaniste *(a studiis humanitatis abhorrentes)*.

Această atitudine disprețuitoare față de spanioli și de cultura spaniolă s-a răsfrînt și asupra muzicii spaniole. Cel care a exprimat, poate, cel mai hotărît această opinie negativă a fost teoreticianul italian hispanizat din secolul XVII, Cerone, în capitolul al 53-lea din tratatul său *Melopeo* (anul 1613). Cerone și-a propus obiectivul de a găsi o explicație a superiorității Italiei asupra Spaniei pe tărîm muzical. El arată, printre altele, că în Spania aproape că nu există muzicieni ieșiți din păturile suprapuse ale societății ; iar pentru rarele cazuri cînd astfel de muzicieni își fac totuși apariția, Cerone citează proverbul : „Cu o rîndunică nu se face primăvară".

El susține că în Spania era cultivată numai muzica bisericească și că în această țară domnea o totală indiferență față de activitatea muzicală laică.

Opiniile lui Cerone și ale altor umaniști s-au încetățenit în muzicologie și s-au menținut pînă la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, cînd mai mulți muzicologi spanioli și francezi — în primul rînd cunoscutul activist pe tărîm social, muzicologul și compozitorul Felipe Pedrell, iar dintre savanții francezi Collet, care a consacrat cîteva cărți

muzicii spaniole a Renașterii — și-au ales obiectivul de a infirma aceste opinii, pe baza unui mare număr de date strînse cu grijă, din care reiese considerabila dezvoltare a culturii muzicale spaniole.

Însă — după părerea noastră —, factorul decisiv nu-l constituie aici informațiile adunate fărîmă cu fărîmă, în legătură cu activitatea muzicală de la curte și din saloanele persoanelor suspuse — ci larga dezvoltare a artei muzicale a maselor populare, despre care vorbesc Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina și Espinel în lucrările lor literare și despre care Salinas, cunoscutul savant spaniol orb din secolul XVI, spune: *qui sic communiter cantatur* („[Muzica] ce este cîntată de toți peste tot locul").

În lucrarea sa *Libri septem de musica* (1777), Salinas ilustrează prin numeroase exemple de *romanceros* și *villancicos* această cultură muzicală democratică.

Trebuie menționat faptul că dezvoltarea relativ timpurie a vieții orașelor spaniole nu a întîrziat să se răsfrîngă și în muzică.

Collet citează, în legătură cu teatrul muzical și cu viața muzicală a orașelor (procesiunile de stradă etc.) numeroase informații culese dintr-o serie de documente datînd din perioada de care ne ocupăm. Studenții universității Alcalá de Henares organizau serbări grandioase, în care muzica vocală executată de cor alterna cu piese instrumentale în interpretarea unui ansamblu alcătuit din flaute și trompete. În timpul acestor serbări, muzicanții cîntau și muzică de pahar, la vihuele, harpe și rebecuri.

Rectorul colegiului din Alcalá povestește despre festivități la care „se executau cu o mare măiestrie diferite *villancicos* cu acompaniament instrumental".

Cauza principală a slabei dezvoltări a genurilor aristocratice și a excepționalei înfloriri a culturii muzicale populare din epoca Renașterii a fost orientarea democratică a artei înaintate din Spania acelei vremi; această artă reflectă nestăvilita sete de libertate, ale cărei izbucniri năvalnice dezlănțuiau răscoalele populare ce zguduiau monarhia spaniolă. Legătura cu mișcarea de eliberare a constituit un stimulent viguros pentru dezvoltarea culturii și a artei democratice, inclusiv a artei muzicale.

Faptul că muzica spaniolă este cunoscută și iubită pe tot globul este datorat înaltelor calități ale cîntecului și dansului popular.

Comparînd viața muzicală spaniolă din epoca Renașterii cu cultura muzicală a altor țări în aceeași perioadă, observăm că muzica spaniolă posedă anumite particularități, nu numai din punctul de vedere al caracterului, ci și în ce privește formele sale, care au fost determinate de acele condiții social-istorice concrete despre care a fost vorba mai sus.

Faptul că în perioada de care ne ocupăm *genurile laice aristocratice* au jucat în Spania un rol neînsemnat, se explică prin aceea că în epoca austeră a *reconquistei*, regii Spaniei au fost nevoiți să imprime traiului de la curte o oarecare sobrietate, iar în perioada ulterioră, a formării statului absolutist, palatele marilor feudali și ale reprezentanților bogați ai burgheziei au fost devastate din ordinul regilor spanioli.

Este adevărat că, din unele date de care dispunem, reiese că o activitate muzicală se desfășura și la curte, precum și în alte cercuri aristocratice.

Astfel, la Madrid era vestit salonul cavalerului de Gracia Modenez, unde muzicienii se întîlneau pentru discuții și pentru perfecționare.

La curtea Spaniei era cunoscut ca protector al artei muzicale un oarecare don Juan de Borja ; un conte del Infantado întreținea la Guadalajara o capelă muzicală compusă din cîntăreți și „menestreli" *(menistriles)* și avînd o orgă și alte instrumente ; la toate sărbătorile, acești muzicanți cîntau missa, cu tot felul de ornamentații polifonice. Trecea drept mecenat și don Fernando de Aragon conte de Calabria, precum și alți nobili.

Despre o oarecare Isabel Coello, slăvită de Lope de Vega și Espinel, se spune că, încă la vîrsta de șaptesprezece ani, ea stîrnea admirația ascultătorilor cu talentul său muzical (ea cînta la harpă, la vihuela cu arcuș, la chitară și la alte instrumente).

Barbieri, care a publicat o prețioasă culegere de lucrări muzicale spaniole din epoca Renașterii, citează nume de lucrări scrise de diverse personaje suspuse.

Însă, în perioada de care ne ocupăm, domeniile culturii muzicale care s-au dezvoltat cel mai puternic au fost muzica populară și genurile muzicale ale catolicismului militant. Între aceste două domenii ale creației s-a desfășurat, timp de mai multe secole, o luptă înverșunată, care s-a reflectat, pe de o parte, în numeroase lucrări muzicale populare cu caracter satiric și demascator, iar pe de altă parte, a stîrnit un întreg potop de bule și interdicții ale autorităților catolice și ale inchiziției — unealtă a regilor spanioli, care sprijineau fără rezerve catolicismul, pînă în cele mai odioase manifestări ale sale, deoarece absolutismul folosea catolicismul pentru a consolida propriile sale temelii. *„... datorită inchiziției, biserica s-a transformat în unealta cea mai îngrozitoare a absolutismului"* (Marx). [33]

În ultimă instanță — după cum a arătat practica, unicul criteriu just de evaluare a fenomenelor artistice, ca și a oricăror alte fenomene — în domeniul culturii muzicale, la fel ca și în literatură și teatru, această luptă s-a soldat cu victoria artei populare democratice.

Catolicismul, care căuta cu disperare să-și conserve pozițiile în viața social-politică a Spaniei, nu a fost în stare să opună artei muzicale populare realiste decît puțini muzicieni, partizani ai catolicismului : este vorba, în primul rînd, de Victoria și de cîțiva contemporani ai acestuia, care sînt mult mai puțin cunoscuți decît reprezentanții din alte țări ai polifoniei Renașterii.

De aceea, vom acorda maximum de atenție muzicii populare a Spaniei, iar după aceea ne vom opri pe scurt asupra cîtorva reprezentanți ai creației muzicale spaniole din epoca studiată.

CÎNTECELE ŞI DANSURILE POPULARE SPANIOLE. TEATRUL MUZICAL

I

Marea răspîndire a cîntecelor şi dansurilor spaniole este datorită incontestabil înaltelor calităţi şi marii originalităţi a muzicii populare din această ţară. Melodiile spaniole devin cunoscute, iar dansurile spaniole încep să se bucure de popularitate încă din epoca Renaşterii, iar în secolele XIX şi XX muzica populară spaniolă a atras atenţia unor mari compozitori ca Glinka, Rimski-Korsakov, Liszt, Bizet şi mulţi alţii.

Marele geniu al muzicii ruse, Glinka, totdeauna extrem de reţinut în aprecierile sale asupra lucrărilor muzicale, subliniază — într-o scrisoare adresată lui Kukolnik la 18 aprilie 1845 — „originalitatea melodiilor din partea locului (spaniole. — R. G.)", fapt care i-a fost „de un mare ajutor" * lui Glinka în compunerea unor piese de concert pentru orchestră cum nu se mai scriseseră pînă atunci şi pe care autorul lor le-a numit *Fantaisies pittoresques* (ele sînt cunoscute în mod obişnuit sub numele de „uverturi spaniole", care le-a fost dat de V. F. Odoevski).

Fără îndoială, trăsăturile naţionale proprii ale muzicii spaniole (ca şi ale întregii culturi spaniole) s-au închegat, în cea mai mare parte, în timpul *reconquistei,* care a durat cîteva secole. Acest fapt ne explică atît caracterul militar al celor mai vechi produse ale creaţiei populare care s-au păstrat pînă la noi, ** cît şi apariţia a numeroase cîntece populare *(romances, coplas, serranillas)* care poartă numele de cîntece „de frontieră" *(fronterizos),* „maure" etc.

Din cele mai vechi timpuri, alături de cîntecele militare îşi fac apariţia şi cîntece de protest, care oglindesc mişcarea populară împotriva ju-

* Cuvintele îi aparţin lui M. I. Glinka[34].

** „Marile poeme epice din acea vreme, cum a fost *El cantor del mio Cid del Bivar (Cîntarea despre Cid)* din secolul XII, sau poemele din secolul XIII despre Fernán González, sînt cîntece populare tipice despre şefii militari şi despre unificatorii teritoriilor spaniole"[35].

gului feudal, iar în orașele pe cale de ridicare tîrgoveții înstăriți — asupriți de feudali și de clerul inferior și suferind prigoană din partea episcopilor și a nobililor „veterani" lipsiți de pămînturi — creează o „literatură satirică" specială. După unele versiuni, aceasta este și originea vestitelor *Dansuri macabre*, care, după ce și-au făcut apariția tocmai în Spania, au devenit larg răspîndite în întreaga Europă : crearea lor a fost determinată, pare-se, nu atît de grozăviile epidemiei de ciumă (moartea neagră) — care în anul 1377 a bîntuit pentru prima dată multe țări din Europa, între care și Spania — cît de condițiile grele, de nesuportat, ale vieții maselor largi populare din Spania.* Este semnificativ faptul că nu numai la oraș, ci și în mediul rural apar în secolele XIV—XV numeroase lucrări populare care vorbesc despre foamete și mizerie.

Destinele poporului spaniol s-au reflectat cel mai fidel în lucrările populare epice în versuri — mai exact în *poemul-cîntec* ce purta numele de „romanță". „Romanțe" (*romances*) se numeau în Spania, în înțelesul exact al cuvîntului, poemele populare scurte cu conținut lirico-epic. Ele erau de obicei executate cu acompaniamentul unui instrument muzical în timpul dansurilor, al serbărilor sau al muncii.

Nu ne vom opri asupra numeroaselor controverse care se duc de multă vreme în jurul etimologiei termenului „romanță" ** și în legătură cu perioada cînd s-a închegat acest gen muzical-poetic ; trebuie însă să subliniem caracterul autentic popular, „plebeu", al romanței, fapt care reiese din numeroase mărturii ale contemporanilor. De exemplu, este semnificativ faptul că marchizul de Santillana, pe care l-am mai menționat, vorbește cu dispreț, într-o scrisoare adresată conetabilului portughez don Pedro, despre aceia care „compun împotriva oricăror reguli acest fel de romanțe, care procură plăcere oamenilor de rînd".

Regele Spaniei Filip II are probabil în vedere astfel de romanțe în decretul său din anul 1536, în care dinsul „ordonă ca în capela regală să nu fie executate nici *villancicos* (melodii populare țărănești) și nici un fel de lucrări *de romance* în limba spaniolă, ci numai cîntări în limba latină, în conformitate cu orînduirile bisericești" [37]

Astfel de date semnificative aruncă lumină asupra luptei care se desfășura în sînul muzicii spaniole din acea vreme.

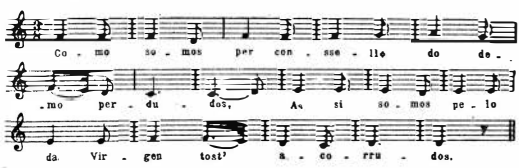
Romanțele spaniole — care își aveau sursa în genurile *cantar viejo* și *cantarcillo* — au suferit influențe multiple : întîlnim în ele nu numai trăsături ale stilului maur (lucru perfect natural ; a existat chiar și genul aparte al „romanței maure"), ci și urme de melodii religioase (din cîntările catolice de cult și chiar din coralul gregorian), precum și influențe ale

---

* Prezintă interes faptul că încă în cele mai vechi manuscrise spaniole, începînd din secolul XI, pot fi găsite notări muzicale ale *Dansurilor macabre* ; pe aceeași temă au fost create și spectacole de stradă, precum și lucrări polifonice.

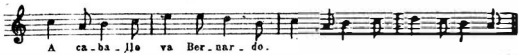
** Se pare că acest termen denumea lucrările redactate în limba *romance* a oamenilor simpli — spre deosebire de limba latină folosită de păturile culte suprapuse. Cea mai veche informație în legătură cu executarea poemelor-cîntece și a altor lucrări de tot felul în dialect local datează din anul 1537 — cînd armatele spaniole, după victoria de la Aurelia, și-au făcut intrarea triumfală în Toledo. Cu această ocazie, autorul anonim al unei cronici notează că „toți cetățenii de neam — atît creștini, cît și sarazini sau evrei — au ieșit în stradă și, în timp ce feluriți muzicanți cîntau la țitere și timpane, toți slăveau, fiecare în limba sa, pe unicul dumnezeu" [36].

culturii muzical-poetice cavalerești provensale. Iată, ca exemplu, un străvechi cîntec spaniol :



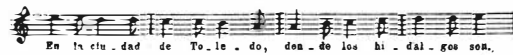
Cu toate acestea, în romanțe se vădește de timpuriu caracterul cîntecelor populare naționale spaniole pe cale de cristalizare. Începînd din secolul XIV și pînă în a doua jumătate a secolului XVI, romanțele s-au bucurat de o extrem de largă răspîndire și și-au cucerit un loc important pînă și în cultura artistică a păturilor suprapuse ale societății. Este semnificativ faptul că Cervantes și Lope de Vega au ulitizat în lucrările lor numeroase romanțe. Romanțele erau cîntate și recitate atît la curte, cît și pe cîmp ; ele erau executate de un solist sau *de cosante* — adică „de un cor dispus în cerc".

Asupra melodiilor romanțelor celor mai răspîndite în acea vreme ne putem face o idee pe baza următoarei notări a lui Salinas :



Această melodie a fost un fel de prototip (în special, pe plan ritmic) pentru punerea pe muzică a numeroase texte.

Dacă un cîntăreț dorea să accelereze tempo-ul în mijlocul narațiunii sale, putea să utilizeze un motiv analog din punct de vedere ritmic :



Imensa popularitate a romanțelor este confirmată și de marele număr de culegeri de cîntece, care conțin *Romances y cantares ;* dintre acestea, sînt mai cunoscute unsprezece, între care figurează *Cancionero de Romances* publicat la Anvers în jurul anului 1550), *Romancero general* (1600—1605) și culegerea *Primavera y Flor de Romances* (1621). În aceste culegeri, romanțele sînt grupate după conținut ; în fiecare grup, sînt date mai întîi romanțele cele mai arhaice și cu caracterul cel mai popular (acestea sînt anonime și, în loc de rime, au asonanțe) ; după ele, urmează romanțele rimate, la care este menționat numele autorului.

Din punctul de vedere al conținutului, care era foarte variat, romanțele puteau fi țărănești, ostășești, marinărești, studențești, de dragoste, de aventuri, despre tîlhari, despre soarta femeilor ; multe romanțe aveau caracter de „lamentații" (*endechas*).[38] Pe atunci, jucau un rol important și romanțele cu caracter religios ; adesea, melodia și chiar textul unor astfel de romanțe aveau trăsături vădit populare, democratice.

Toate momentele importante din istoria Spaniei, toate formele și aspectele vieții poporului, toate problemele etice și interesele sale și-au găsit expresia în acest gen atît de răspîndit al poeziei populare, care și-a luat forma definitivă în secolul XVI, în mijlocul maselor largi, s-a îmbogățit prin creația multor poeți spanioli și continuă să trăiască și să se dezvolte în popor pînă în zilele noastre.

Genul muzical-poetic atît de original al romanței spaniole din vremea Renașterii prezenta numeroase trăsături, caracteristice în majoritatea lor pentru orice produs al creației muzicale populare, trăsături care s-au afirmat cu o deosebită vigoare în muzica populară spaniolă din secolele XV—XVI. Aceste caractere sînt : o claritate desăvîrșită, o construcție închegată, simplitatea și naturalețea, lipsa oricărui convenționalism, a patosului artificial, a retorismului pretențios. Alături de o mare expresivitate, romanța spaniolă se distinge prin sobrietatea și laconismul expunerii. De caracterul veridic al conținutului sînt legate construcția închegată, logică, și perfecțiunea formei pe care o îmbracă narațiunea.

Așadar, romanțele spaniole — ca orice alt gen muzical-poetic popular — sînt cu totul lipsite de ostentație. După cum remarcă just Stendhal, fiecare spaniol cîntă și dansează așa cum ar fuma o țigară.

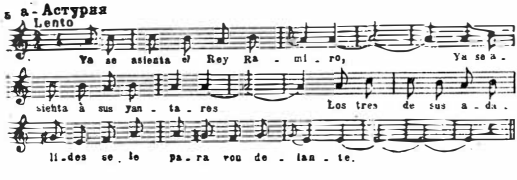
La această simplitate și naturalețe contribuie și versurile octosilabice cu asonanțe alternative, versuri extrem de apropiate de vorbirea obișnuită a poporului și adecvate atît pentru narațiune, cît și pentru dialog. Un astfel de text — extrem de flexibil și elastic și totodată simplu, natural și ușor de memorat — se adaptează la orice ritm și se potrivește cu orice timbru instrumental și cu orice caracter al execuției — de la cel sever, energic, pînă la cel grațios, elegant și chiar frivol.

Din punct de vedere muzical, romanța este de fapt un cîntec solistic cu refren și cu acompaniament instrumental.

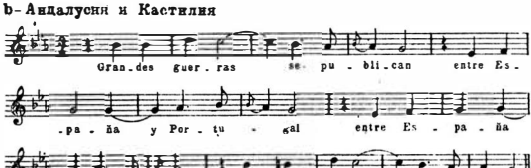
La fel ca și cîntecele arhaice numite *Cantar viejo*, cele mai vechi romanțe erau de obicei — din punct de vedere muzical — cîntece strofice avînd un refren (*estribillo*), care juca un rol extrem de important, constituind partea conducătoare a cîntecului. Caracterul melodiei, ca și acela al textului, era simplu, expresiv și se remarca prin naturalețe. Predomina desfășurarea liniștită a melodiei, într-un ambitus relativ limitat, ceea ce a devenit tipic pentru melodica spaniolă în general.

Caracterul popular al romanței se vădește și în varierea motivelor tipice, în desfășurarea cu caracter de improvizație a melodiei, precum și în partida instrumentală care o acompaniază.

În funcție de particularitățile dialectului local și de trăsăturile distinctive ale muzicii fiecărei regiuni, caracterul romanței putea varia în limite largi. Mitjana oferă o ilustrație concludentă, comparînd trei romanțe în dialectele castilian, portughezo-galician și catalan : [39]

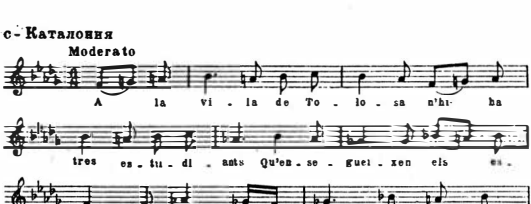


b - Андалусия и Кастилия



c - Каталония

Moderato



Peste tot, melodica posedă strînse legături cu textul ; cezura muzicală coincide aproape totdeauna cu aceea a versurilor.

În cursul dezvoltării romanţei, raportul dintre elementele epice, lirice şi dramatice s-a schimbat considerabil. Dacă în primele timpuri în romanţe predomina latura epică, narativă (pe această bază, mulţi cercetători socot că genul romanţei îşi are originea în eposul spaniol medieval) — în schimb mai tîrziu se situează pe primul plan latura emoţională a subiectului. Astfel, acest gen epic se transformă într-un gen lirico-epic.

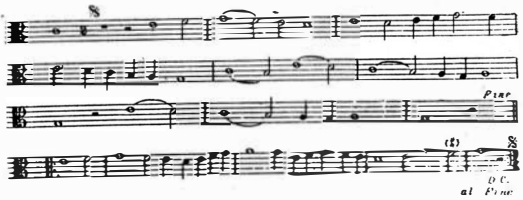
Totodată, în romanţă se introduce adesea un dialog şi i se conferă o formă dramatizată, mergîndu-se pînă la înscenarea romanţei, care se transformă astfel în unul din elementele teatrului muzical în curs de formare.

II

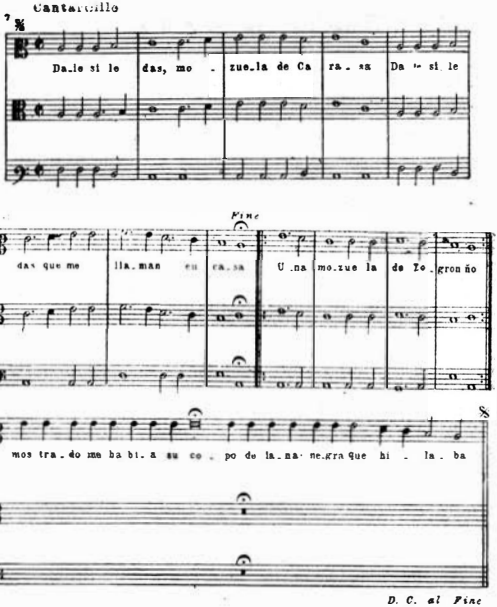
Cu trecerea timpului, în muzica democratică a Spaniei se încheagă un nou gen — *villancico,** care prezintă legături de filiaţiune cu *can-*

* Termenul *villancico* înseamnă literalmente „cîntec sătesc, ţărănesc" ; aceasta nu a împiedicat ca, ulterior, să apară *villancicos* cu o factură destul de pretenţioasă — atît din punctul de vedere al muzicii, cît şi ca text.

tar viejo



sau cu *cantarcillo :*



Autor al acestui *cantarcillo* în spirit popular a fost Juan del Encina.. *Villancico* spaniol a apărut în secolele XV—XVI şi a fost un gen echivalent întrucîtva cu *chanson*-ul francez şi, într-o mai mare măsură, cu *villa-*

nella italiană (însă nu și cu *frottola*, așa cum au încercat să dovedească unii cercetători).

Cu tot numele său, care arată legătura directă a acestui gen cu cîntecul și dansul țărănesc *villancico*, izvoarele sale se află în lucrările anonime, larg răspîndite în popor, cît și în creațiile unor mari maeștri spanioli, începînd cu Juan del Encina. *Villancico* — poate într-o măsură și mai mare decît romanța — se remarcă prin varietatea conținutului și a caracterului său. Sfera de imagini din *villancicos* este extrem de vastă : în ele apar păstori și studenți, cavaleri și mauri. Bineînțeles, nu lipsește nici figura tradițională a pungașului. Pentru genul *villancico* este caracteristică îmbinarea elementului narativ cu cel liric.

Latura muzical-poetică a genului *villancico* era caracterizată printr-o mare libertate. Textul unui *villancico* putea avea orice număr de versuri (însă de cele mai multe ori numărul lor varia de la 2 la 5). Versurile puteau fi alcătuite din 4 pînă la 12 silabe.

Subiectele și sentimentele exprimate erau extrem de variate : existau *villancicos* serioase și glumețe, erotice și moralizatoare, melancolice și vioaie, ironice, iar uneori chiar și religioase ; însă și în aceste din urmă *villancicos* răzbătea un conținut laic, pămîntesc. *Villancico* se cînta cu acompaniament instrumental.

Ca exemplu, vom cita textul unui *villancico* de Fuenllana pentru voce și vihuelă :

„Cum vrei tu, măicuță, să-l slujesc pe dumnezeu, cînd dragostea mă urmărește pas cu pas ? Cu cît îl slujesc mai mult pe domnul, cu atît mai mult aleargă dragostea după mine ; cînd mă îndrept spre domnul, dragostea se ține după mine pas cu pas ; așa viață duc eu, că nici nu mai știu ce să mă fac". [40]

Iată și textul unui cîntec pe patru voci de Juan Anchieta :

Am adormit, măicuță dragă,
Cu gîndul la iubirea mea
Și-n vis gustat-am fericirea
După care inima-mi tînjea.

În textul unui alt *villancico* (de Pisador), alături de expresivitatea și naturalețea cu care este redată durerea unui îndrăgostit, apare și conștiința „amarelor nevoi" pe care le îndură masele populare, în contrast cu huzurul bogatei clase dominante.

Aici este evident acel caracter democratic care a determinat rolul important al genului *villancico* în muzica Renașterii spaniole :

„Cu ce voi spăla frumusețea dragei mele ? Cu ce o voi spăla eu, care trăiesc în amară nevoie ? Bogătașii se spală cu licoare de lămîie, iar eu mă spăl cu lipsuri, temeri și dureri".

Acesta este un exemplu al felului cum un *villancico* reflectă soarta amară a spaniolului nevoiaș, spre care se îndreaptă calda simpatie a poetului.

III

Din punct de vedere muzical, o trăsătură distinctivă a structurii genului *villancico* este refrenul, numit ***estribillo*** sau *tornada* (în traducere

literală, „întoarcere", ceea ce denotă legătura dintre *villancicos* și străvechile dansuri în cerc). *Estribillo* este plasat nu numai după strofele centrale *(coplas)* din villancico, ci este executat și la începutul lucrării, la fel cum se obișnuia în multe genuri ale trubadurilor provensali sau în cele mai vechi *laude* polifonice italiene (refrenul, *volta*).

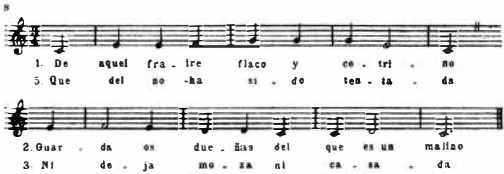
Astfel, din punct de vedere muzical, villancico este de fapt un gen de cîntec cu un refren care se repetă ca în lucrările în formă de *rondo*.

Această structură își are probabil originea într-un străvechi obicei, care cerea ca partida solistică să alterneze cu secțiuni corale, cu care începea cîntecul și care „încadrau" cupletele cîntate de soliști.

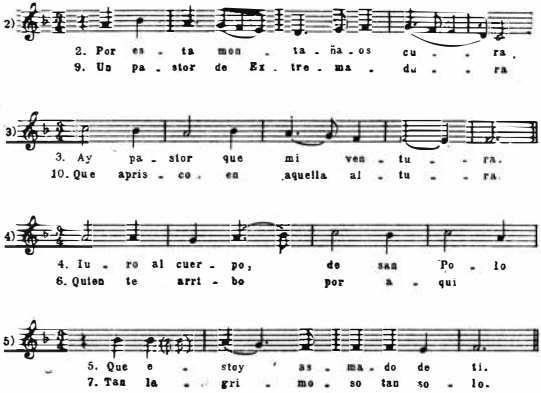
Prezența obligatorie a unui *estribillo* presupune existența, în orice *villancico* — fie el cît de primitiv — a nu mai puțin de două motive melodice.

Acesta este cazul unui *villancico* de dans, cu caracter erotic, aparținînd unui oarecare Lagarto ; cele șase versuri ale textului povestesc, nu fără umor, despre un călugăr „care iubea mîngîierile femeilor" : [42]

Ăst schimnic slab ca un vătrai
După femei se ține scai.
Nu scapă fată, nici nevastă
Și nici măicuță cuvioasă
De poftele sfinției sale,
Ce tot mereu le dă tîrcoale.



Atît textul cît și melodia acestui *villancico* relevă caracterul său popular. Dar se întîlneau și *villancicos* mai dezvoltate, în care numărul motivelor melodice ajungea la patru sau chiar la cinci (acesta fiind numărul lor maxim). Așa este, de exemplu, o *serranilla* (cîntec păstoresc) de Encina, pe un text alcătuit din zece versuri. Versurile întîi și al optulea, care fac parte din refren *(estribillo)*, se cîntă pe primul motiv ; versurile al doilea și al nouălea — făcînd parte tot din *estribillo* — se cîntă pe al doilea motiv ; versului cu care se încheie *estribillo* îi corespunde al treilea motiv ; versurile strofelor de bază (*coplas*) posedă, la rîndul lor, motivele lor proprii, deosebite de ale refrenului, dar avînd cu acesta o anumită înrudire intonațională. Primul și al treilea vers al strofei de bază se cîntă pe al patrulea motiv, iar versurile al doilea și al patrulea — pe al cincilea motiv.

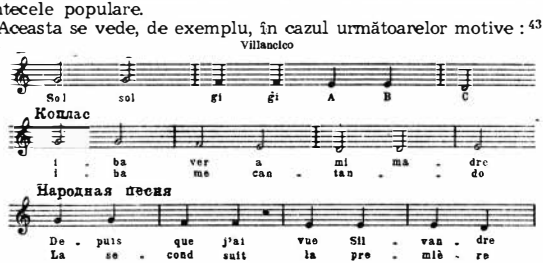


Prin caracterul complex al raportului dintre text şi melodie, precum şi prin faptul că strofa principală este încadrată de refren, această *serranilla* se apropie de genurile muzical-poetice ale liricii cavalereşti.

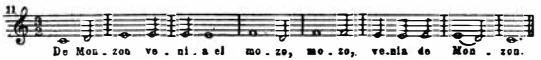
După cum vedem, aici *estribillo* este format din trei motive, care se repetă în aceeaşi ordine la sfîrşitul cîntecului, în timp ce melodia de bază (*coplas*) este formată la rîndul său din alte două motive.

Materialul melodic al genului *villancico* se remarcă de regulă printr-o mare prospeţime şi spontaneitate şi îşi are în mod neîndoielnic originea în cîntecele populare.

Aceasta se vede, de exemplu, în cazul următoarelor motive :[43]



În unele cazuri, melodia unor *villancicos* prezintă trăsături de înrudire cu melodia unor coraluri care, la rîndul lor, îşi trag originea din muzica populară :



Însă imaginea inițială este transformată în așa măsură, încît *villancico* are o factură a sa proprie, tipică.

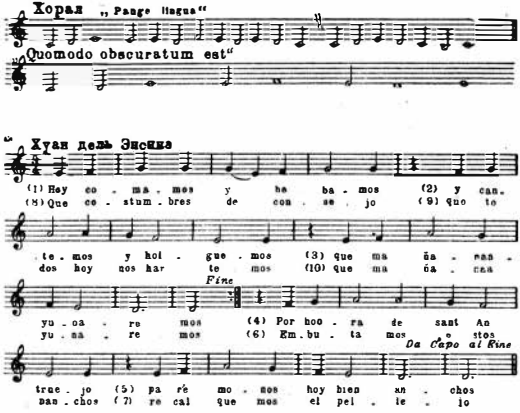
Se întîlnesc și cîntece ostășești, militare, scrise în formă de *villancicos* (acestea sînt *villancicos* cu caracter istoric, politic) :

12

Libertatea structurii muzical-poetice a genului *villancico* nu se limitează la text și la numărul de motive : ea se manifestă și în ce privește numărul de voci.

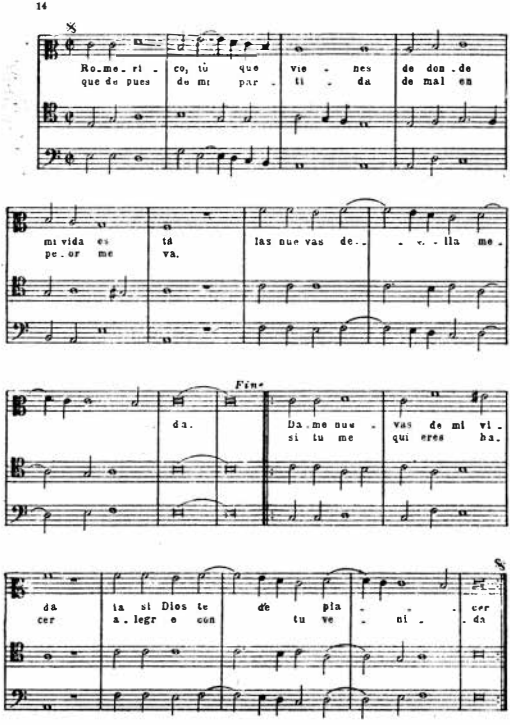
Alături de *villancicos* monodice se întîlnesc altele pe două voci sau cu un număr de voci mai mare, mergînd pînă la cinci.

Din punctul de vedere al ritmului lor, trebuie semnalată conservarea unei evidente apropieri de ritmica dansului. Există chiar un grup aparte de *villancicos dansante :*



După cum am arătat, *villancicos dramatice* au jucat un mare rol în formarea teatrului muzical spaniol. În această direcție, se remarcă în mod deosebit Juan del Encina, care a inclus în *Eglogele* și *Farsele* sale mai multe ***villancicos*** dramatice.

Dintre numeroasele *villancicos* dramatice ale lui Juan del Encina — care sînt deosebit de accesibile, fiind republicate în culegeri recenzate — vom da următorul exemplu :

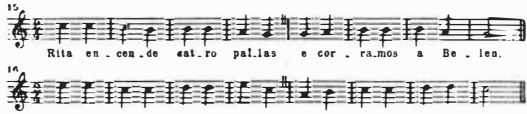


IV

Muzica populară a Renașterii franceze a demonstrat că acele cîntece care reflectă cel mai strălucit și mai veridic specificul național al poporului vădesc și cea mai mare viabilitate, supraviețuind de-a lungul mai multor secole, pînă în zilele noastre. Același lucru s-a întîmplat și în Spania, unde acest fel de melodii s-au dovedit de asemenea a fi cele mai viabile.

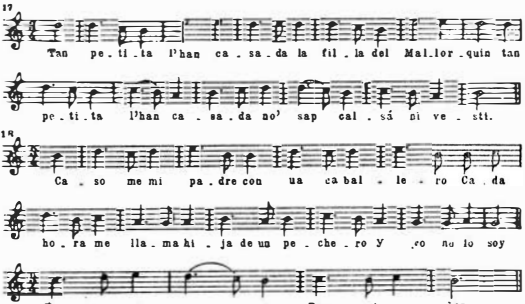
O dovadă importanţă a viabilităţii muzicii spaniole din timpul Renaşterii şi a vigurosului ei caracter naţional, care s-a format treptat în acea perioadă, este faptul că în practica muzicală *contemporană* a poporului spaniol, se conservă numeroase melodii extrem de apropiate de acelea din secolul XVI, care ni s-au păstrat în notările lui Salinas şi ale unor contemporani ai acestuia. Este vorba mai ales de melodii de romanţe şi *villancicos*.

Iată nişte exemple deosebit de convingătoare :

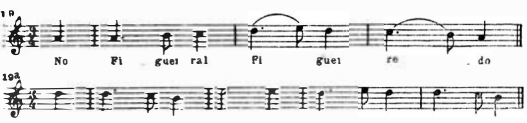


În exemplele 15 şi 16 sînt puse alături un *Villancico de Navidad* („*Villancico* de crăciun") notat de Felipe Pedrell — melodie care a trăit în popor, pînă de curînd, în Galicia sudică (v. culegerea lui Pedrell *Cancionero musical español şi un villancico* intitulat *Pártese el moro Alicante* („Pleacă maurul Alicante"), în notarea lui Salinas.

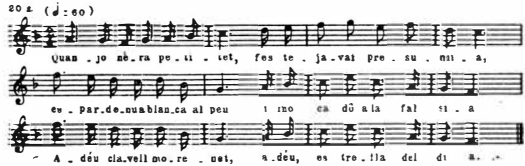
Exemplele 17 şi 18 prezintă un „cîntec de morărit" (*Muinera*) notat de Pedrell, şi o altă notaţie a lui Salinas :



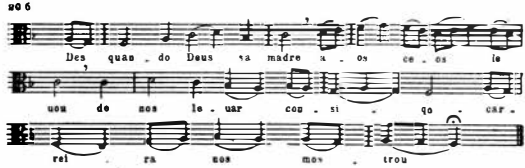
În exemplele 19 şi 19a sînt confruntate motivul iniţial dintr-un romancero din secolul XVI (citat de Fuertes) şi un *Villancico de motivo* din zilele noastre (din culegerea lui Pedrell) :



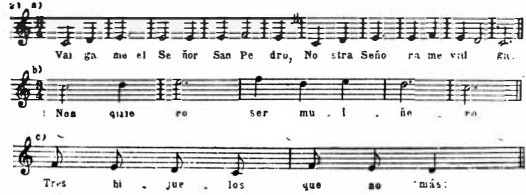
Este deosebit de interesant să comparăm următorul cîntec popular notat de compozitorul contemporan José Sancho Marraco : *



cu refrenul unui *cantigo* din secolul XIII, din culegerea ** regelui Alfons X cel Înțelept (1221—1284) :



Fragmentele melodice din exemplul 21 — notate de Predell și de prietenul acestuia Pujol Alonso — vădesc o apropiere de melodia arhaică răspîndită în Spania, *Pangue lingua* („Povestește, limbă") :



Starea acestor notații muzicale ne constrînge să ne limităm la citarea unor fragmente extrem de scurte din fiecare din ele.

După cum vedem, nu ne aflăm în fața unor cazuri izolate. *** Marele număr al exemplelor de acest fel exclude posibilitatea ca asemănarea să fie întîmplătoare. De aceea, putem afirma (ca și în cazul *chanson*-ului francez) că în perioada unificării Spaniei și a transformării ei într-un stat centralizat, în muzica populară și în genurile muzicale legate de ea se și închegau într-o oarecare măsură trăsăturile culturale comune ale poporului

* Ca subiect al acestui cîntec a servit povestea unui tîlhar, spusă de el însuși : fura de mic, iar cînd a devenit bogat, a răpit o fată, pe care a amăgit-o cu făgăduiala de a o lua de soție.

** În transcripția lui Higinio Anglés.

*** S-ar putea da exemple și mai numeroase.

spaniol — ceea ce nu exclude, bine înțeles, faptul incontestabil că trăsăturile culturii muzicale a Spaniei au continuat să se dezvolte și *mai departe*.

Este semnificativ faptul că savanții burghezi, care citează aceste asemănări (de exemplu, Geiger) nu încearcă să tragă pe baza lor concluzii generale și să le pună în legătură cu formarea trăsăturilor naționale ale muzicii spaniole din epoca Renașterii.

Această cristalizare a culturii muzicale naționale a poporului spaniol s-a manifestat nu mai puțin strălucit în caracterul dansurilor populare — mai exact al cîntecelor de dans — de care ne vom ocupa acum.

V

Este greu de găsit o țară în care muzica vocală și instrumentală să fie atît de strîns legată cu dansul, ca în Spania. Încă în secolul XVI Salinas notează : „Nu există spaniol, care de mic copil să nu știe să danseze". Această trăsătură a vieții poporului spaniol s-a conservat și în secolele următoare. Legătura organică dintre cîntec și dans la spanioli a fost subliniată în repetate rînduri de Glinka.

Într-o scrisoare adresată mamei sale la 28 decembrie 1845, din Grenada, Glinka spune : „Afară de cîntecele populare, eu studiez aici și dansurile, pentru că studierea amîndurora este necesară pentru cunoașterea deplină a muzicii populare spaniole".[44] Ceva mai tîrziu, la 17 ianuarie 1846, descriindu-i mamei sale caracterul melodiei și al mișcărilor dansului fandango, Glinka scrie în încheiere : „... pentru a pricepe deplin cum stă treaba, iau lecții de trei ori pe săptămînă... la cel mai bun profesor de dans din partea locului și muncesc cu mîinile și cu picioarele. Poate că aceasta ți se va părea ciudat, dar aici *muzica și dansul sînt nedespărțite*".[45] (subliniat de mine. — R. G.).

Și Botkin, în „Scrisorile despre Spania", pe care a vizitat-o în anul 1845, remarcă la rîndul său : „Aici toate dansurile sînt în același timp și cîntece".[46]

Legătura organică dintre cîntecul și dansul spaniol își are originea, într-o oarecare măsură, în niște obiceiuri arhaice, poate chiar precreștine, care au reușit să se mențină datorită viabilității lor deosebite.

bile dintre cîntecul și dansul spaniol : este vorba de marea expresivitate,

Dar au existat fără îndoială și alte cauze ale acestei legături indisolubile, sau mai bine zis expansivitate, cu care poporul spaniol își întruchipează gîndurile, sentimentele, stările sufletești în arta sa muzical-poetică. În legătură cu aceasta, muzica era însoțită de o mimică deosebit de expresivă și de o gesticulație abundentă, foarte caracteristică pentru dansurile populare spaniole.

O asemenea expresivitate nemijlocită, uneori chiar exagerată, caracterizează și genurile populare spaniole muzical-poetice, pătrunzînd pînă și în domeniul muzicii polifonice religioase. Acest fapt este subliniat atît de Felipe Pedrell, cît și de alți cercetători.

Marele pictor rus I. E. Repin a sesizat excelent această trăsătură : într-o scrisoare a sa din anul 1883, el afirmă, în legătură cu Velásquez, următoarele :

„La Velásquez, marea bogăție a cunoștințelor se îmbină cu originalitatea, cu un talent strălucit, cu modestia — și toate acestea sînt învăluite la dînsul într-o pasiune profundă, care merge pînă la extaz în fiecare lucrare a sa". [47]

Această expresivitate intensă se manifestă și în dansurile spaniole — în mimica lor, în gesticulație și (mai ales în dansurile arhaice, care conservă trăsături ale unor obiceiuri străvechi) în caracterul de pantomimă, pe care îl subliniază majoritatea cercetătorilor.

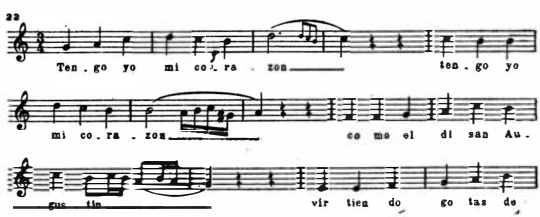
Profundul conținut al dansurilor spaniole — ale căror mișcări caută să reflecte viu și sugestiv trăsăturile melodiei — a fost caracterizat cu o deosebită perspicacitate într-un manual consacrat dansurilor vechi din Guipuzcoa, lucrare publicată în anul 1824, în care citim : „Dansurile nu sînt altceva decît reprezentarea cîntecului cu ajutorul picioarelor și al mișcărilor de tot felul sau, mai bine zis, *exprimarea exactă a aceea ce înseamnă fiecare notă a cîntecului*, în așa fel încît în această reprezentare să concluzreze corpul și vocea pentru a reda melodia și cuvintele (subliniat de mine. — R. G.). [48]

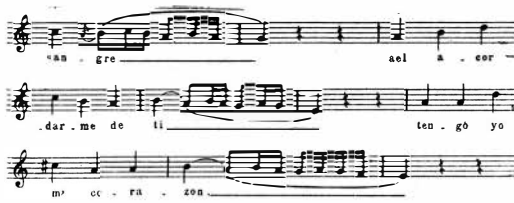
De acest fapt este legată elaborarea extrem de subtilă a laturii ritmice a dansurilor spaniole, „desfășurarea în mai multe planuri", atît de frecventă în aceste dansuri, în care o melodie monotonă și tristă poate însoți un dans viu, antrenant ; sau ritmul cîntecului, al dansului și al acompaniamentului instrumental pot să nu coincidă la prima vedere, părînd a se contrazice între ele, însă în realitate se contopesc într-un întreg artistic absolut unitar. M. I. Glinka a subliniat această particularitate în puține cuvinte, cu perspicacitatea sa obișnuită : „... cîntăreții naționali de acolo cîntau în gen oriental, în timp ce dansatoarele săltau cu agilitate și ți se părea că auzi trei ritmuri diferite : cîntul mergea de sine stătător, chitara separat, iar dansatoarea bătea din palme și lovea din picior, în aparență complet independent de muzică". [49]

VI

Ca și cîntecul popular, și dansurile populare ale Spaniei posedă din cele mai vechi timpuri un conținut emoțional extrem de variat, legat într-o anumită măsură de specificul local al culturii spaniole.

Întîlnim între ele și dansul sătesc în cerc din Galicia, desfășurîndu-se lin, fără grabă ; și „melodia monotonă a unui fandango" (v. exemplul 22) ; și dansurile pasionate și impetuoase ale Andaluziei :





Întîlnim și Zortico, dansul nervos și agitat al bascilor ; și dansul din sudul Andaluziei numit olá, în care „nu se execută nici un salt și piciorul nici nu se desprinde de pămînt". [50]

Astfel, după cum se exprimă Laparra, care a întreprins studierea dansurilor populare spaniole, „particularitățile fiecărei regiuni, ale fiecărei provincii [din Spania] s-au reflectat în trăsături de penel de diferite culori și de nenumărate nuanțe". [51]

Încă din vechime, dansul spaniol era indisolubil legat de viața poporului ; el se împletea cu toate evenimentele vieții, luînd naștere în chip spontan în condițiile cele mai diverse.

„Un mic grup de andaluzi... așezați lîngă ușa fierăriei, cîntă *la caña ;* alături, niște fetițe dansează fandango în sunete de castaniete... un cerșetor, care cere de pomană, cîntă acompaniindu-se la chitară", — iată imaginea caracteristică a unei străzi spaniole în al cincilea deceniu al secolului trecut, așa cum a schițat-o Botkin. [52] Și sînt nenumărate astfel de tablouri în care apar cîntecul, dansul, însă de cele mai multe ori și una și alta. Asemenea descrieri se întîlnesc aproape pe fiecare pagină a însemnărilor oricărui călător înzestrat cu spirit de observație, care a vizitat Spania.

Acest caracter al cîntecelor și dansurilor spaniole, care apar ca un crîmpei din viață, lipsit de orice artificialitate și ostentație și constituind o manifestare naturală a necesităților vitale ale poporului, a fost descrisă și de Stendhal ; oprindu-se la un han din Spania, pentru a-și odihni catîrii, dînsul a fost, de la fereastră, martorul următoarei scene :

„Vine un bătrîn cerșetor, se așează pe o bancă în fața hanului, își acordează chitara și începe să zdrăngăne neglijent la ea. O slujnică ce trece cu un ulcior pe cap, auzind sunetele chitarei, mai întîi pășește măsurat în ritmul cîntecului, apoi începe să facă mici salturi și, în sfîrșit, cînd a ajuns în dreptul orbului, pune pe pămînt ulciorul cu apă și dansează de-a binelea. Un îngrijitor de catîri, care traversa curtea la distanță, ducînd un samar, și-a lăsat și el povara și a pornit să joace la rîndul său. Astfel, în mai puțin de o jumătate de oră, în jurul chitaristului orb dansau treisprezece spanioli. Puțin le păsa de cei din jurul lor, ei nu vădeau nici urmă de galanterie, fiecare dansa pentru propria sa plăcere..." [53]

Desigur, nu trebuie să uităm că atît Stendhal cît și V. P. Botkin priveau viața și obiceiurile spaniolilor din acea vreme cu un ochi romantic, entuziast, fapt care i-a făcut, de sigur, să înfrumusețeze cele văzute. Însă forța impetuoasă a dansului spaniol și alte trăsături ale acestuia sînt redate just.

Şi în epoca Renaşterii obiceiurile erau exact aceleaşi, după cum putem vedea din cunoscuta nuvelă a lui Cervantes „Ţigăncuşa", în care autorul arată că dansul era însoţit inevitabil de cînt.

Muzica dansurilor spaniole avea un specific al său pronunţat. Glinka a subliniat în repetate rînduri, atît în scrisori, cît şi în „Însemnările" sale, originalitatea melodiilor spaniole şi a arătat că „cîntecele populare sînt extrem de interesante din punct de vedere muzical, dar să le găseşti nu e lucru uşor; *şi mai greu este să sesizezi caracterul naţional* al muzicii spaniole" [54].

Este deosebit de semnificativ marele interes al lui Glinka tocmai pentru muzica populară spaniolă. El spune de-a dreptul în „Însemnările" sale: „Curînd după sosirea mea la Madrid, am început să studiez *Jota*. După ce am terminat cu ea, am *întreprins studiul atent al muzicii spaniole, şi anume, al cîntecelor oamenilor simpli*" (subliniat de mine. R.G.)[55].

Grija cu care Glinka a păstrat trăsăturile autohtone ale melodiilor populare notate de el este atestată nu numai de latura melodică, ci şi de aceea ritmică a notărilor sale, în care el admitea, cu o îndrăzneală considerabilă pentru acea vreme, schimbarea ritmului de-a lungul cîtorva măsuri (de exemplu, alternarea împărţirii de 3/4, 2/4 şi 6/8 în notaţia Nr. 7 publicată de Findeizen; sau alternarea de 2/4 şi 3/4, în notaţia Nr. 11) [56].

Botkin subliniază şi el, la rîndul său, „caracterul energic, îndrăzneţ, totdeauna agitat al melodiilor spaniole", trecerile bruşte de la un ton la altul, contrastul dintre „melodia melancolică" şi „tempo-ul cel mai vioi şi mai impetuos".

În caracterizarea pe care am făcut-o dansurilor populare spaniole, ne-am bazat aproape exclusiv pe descrieri şi, într-o mare măsură, pe un material muzical a cărui vechime nu depăşeşte prima jumătate a secolului XIX. De aceea, nu ar fi decît natural ca cititorul să-şi pună întrebarea: oare aceste dansuri despre care am vorbit au existat şi în epoca Renaşterii? Se poate socoti că, în acea epocă, atît caracterul dansurilor, cît şi rolul lor în viaţa poporului spaniol erau apropiate de acelea ale dansurilor tipice din secolul XIX?

De cînd s-au fixat în activitatea muzicală a poporului spaniol dansurile cunoscute în secolul XIX şi ce vechime li se poate atribui?

Problema apariţiei dansurilor spaniole, sau măcar a varietăţilor lor principale, nu a fost aproape de loc studiată. Dintre melodiile de dans pe care le comunică Laparra [57], cele mai vechi datează din secolul XVIII — după cum recunoaşte el însuşi. În legătură cu bolero-ul, s-a emis ipoteza că acest dans a apărut abia în jurul anului 1780.

Totuşi, există temeiuri pentru a putea raporta, măcar aproximativ, unele varietăţi de dansuri la anumite perioade istorice.

Cele mai arhaice şi, deci, cele mai importante pentru identificarea formelor vechi ale culturii muzicale a poporului spaniol sînt numeroasele şi variatele dansuri ale bascilor.

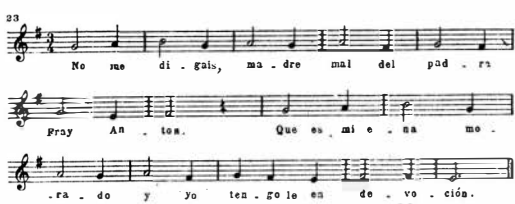
Marea vechime a cîntecelor şi dansurilor din Ţara Bascilor este confirmată, în primul rînd, de însuşi caracterul dansurilor basce, care reproduce exerciţii ostăşeşti străvechi, poate chiar primitive (dansul săbiilor — *Ezpata Dantzaris)* şi posedă anumite trăsături specifice: măsura de cinci timpi şi alte măsuri impare, precum şi un caracter aparte al melodiei (repetarea la nesfîrşit a unor motive tipice, improvizaţiile etc.)[58].

Acest arhaism se explică prin poziția geografică a Țării Bascilor — regiune extrem de izolată, care pînă în secolul XIX inclusiv a fost greu accesibilă și, din cauza aceasta, a fost lipsită de contact cu alte țări și chiar cu restul provinciilor spaniole.

Dacă cîntecele basce de dans pot într-o oarecare măsură să ne ofere imaginea culturii muzicale dintr-o perioadă foarte veche din istoria Spaniei, în schimb multe din dansurile care trăiesc în zilele noastre în alte provincii spaniole datează, probabil, din epoca Renașterii.

Ne-o dovedesc nenumăratele interdicții ale bisericii catolice și ale autorității regale, îndreptate împotriva „spectacolelor de batjocură" *(juegos de escarnio)*, „în care dansurile dețineau, de sigur, rolul principal", împotriva „jocurilor mimice" însoțite, natural, de dansuri, împotriva „reprezentațiilor teatrale" în care „figurează măști, monștri, procesiuni și tot felul de figuri indecente"...[59]. O altă dovadă o constituie descrierile a tot felul de procesiuni de stradă, însoțite de dansuri, precum și numeroase pasaje din lucrările lui Cervantes, Lope de Vega și ale altor scriitori și dramaturgi spanioli din epoca Renașterii. Existența, în perioada de care ne ocupăm, a numeroase cîntece și dansuri populare reiese și din multe tablouri de gen ale pictorilor spanioli din acea vreme.

Însă dovada principală și cea mai prețioasă o constituie notațiile (deși nu tocmai exacte) ale melodiilor acelei vremi, păstrate în lucrarea lui Salinas, în *villancicos* de dans și în alte cîteva lucrări muzicale din secolul XVI și de la începutul secolului XVII. Iată una dintre notările lui Salinas : un cîntec de dans care, după părerea unor cercetători, este strămoșul *Foliei* de mai tîrziu :



În ce privește informațiile din documentele vremii, acestea vorbesc, bineînțeles, despre dansurile intrate de mult în uzul claselor suprapuse și fixate în cronicile vieții de la curte.

Este vorba de dansuri ca *pavana, sarabanda, chacona, passacaglia.*

Dintre acestea, s-a fixat mai întîi *pavana* : în anul 1523, Hans Judenkunig menționează *pavana*, pe care o numește „un dans spaniol de curte" *(Ain Spanyelicher hoff Dantz)**.

Pe cît se pare, altfel stau lucrurile cu *sarabanda*, care a fost răspîndită la început în masele largi ale populației și abia mai tîrziu a intrat

* Originii denumirii acestui dans i s-au dat diferite interpretări : în ultima vreme, se crede că termenul pavană înseamnă *„dansul păunului"* (de la cuvîntul *Pavo* — păun). Această versiune nu contrazice originea spaniolă a dansului, lucru care ar fi greu de explicat dacă am admite că numele pavanei ar fi o contracție a cuvîntului Padovana (dans padovan).

în uzul claselor dominante, precum și în ritualul catolic — sub forma unei procesiuni funebre în jurul sf. aer.

Prima menţiune în legătură cu *sarabanda (Zarabanda)* datează din anul 1583. În anul 1599, doctorul Thomas Platter din Basel a văzut, în Spania, dansîndu-se *sarabanda*. Cervantes arată că la începutul secolului XVII „sunetele îndrăcite ale *sarabandei*" *(el endamoniado son de la zarabanda)* constituiau o noutate.

Caracterizarea pe care Cervantes o dă sarabandei nu este întîmplătoare. Pe vremea lui, acest dans era socotit „demoniac" și indecent de către reprezentanţii reacţiunii catolice. Astfel, la începutul secolului XVII. un iezuit oarecare nici nu găsește cuvinte pentru a condamna acest „dans și cîntec, avînd cuvintele atît de indecente și mișcările atît de hidoase !" *

Numele *chaconei* este menţionat pentru prima dată în anul 1599 ; doi-trei ani mai tîrziu, ea este larg cunoscută, ca un dans răspindit în popor.

În anul 1640, în lucrarea *La Escuela de danzar („Școala de dans")* a lui Navarrete y Ribera apare numele *passacagliei.* **

Astfel, avem tot dreptul să afirmăm că tabloul schiţat de noi este valabil, în linii generale, și pentru cultura muzicală din secolele XV, XVI și de la începutul secolului XVII.

Nu avem intenţia să prezentăm aici în detaliu caracterul și trăsăturile dansurilor spaniole, cărora le-a fost consacrată o vastă literatură de specialitate.

Am socotit însă necesar să dăm măcar o caracteristică generală a acestei muzici, căci forţa de expresie a muzicii spaniole se datorează în cea mai mare parte acelor laturi ale ei care sînt legate de dans.

Nu este întîmplător faptul că atît Glinka în lucrările sale orchestrale pe teme spaniole, cît și Rimski-Korsakov în *Capriciul spaniol*, au utilizat atîtea melodii minunate *de dans*. La fel au procedat Liszt în *Rapsodia spaniolă* și Bizet în opera *Carmen*.

VII

În legătură cu aceasta, ne vom ocupa pe scurt de teatrul muzical spaniol, care a jucat un mare rol în istoria muzicii populare a Spaniei și a avut strînse legături cu cîntecul și dansul popular.

În spectacolele populare din Spania erau nelipsite atît cîntecele, cît și excelentele dansatoare — spaniole și ţigănci — cu tamburinele și castanietele lor.

În trupele de comedianţi ambulanţi, fiecare actor trebuia să știe în mod obligatoriu „să joace teatru, să cînte și să danseze".

Necesitatea unei activităţi atît de multilaterale este explicabilă : în trupele de comedianţi spanioli nevoiţi să rătăcească din loc în loc, din sat în sat, ducînd cu dînșii întreaga lor „recuzită" sărăcăcioasă, importanţa decisivă o avea actorul.

---

* Nu este de mirare că, în acea vreme, cei care dansau sarabanda primeau drept pedeapsă 200 de lovituri de bici și, afară de aceasta, bărbaţii erau trimiși pentru șase ani la galere, iar femeile erau surghiunite din Spania.

** Rădăcina cuvîntului *Passacalle* înseamnă dans [și cîntec] de stradă.

Cervantes, evocînd reprezentațiile date de Lope de Rueda, unul din fondatorii teatrului spaniol profesional — reprezentații pe care avusese ocazia să le vizioneze în tinerețe — notează : „Pe vremea acestui spaniol remarcabil, întreaga avere a teatrului încăpea într-un sac și era alcătuită aproximativ din patru mantii albe, tivite cu aur, din patru bărbi și peruci și din tot atîtea toiege... Ca decor servea o pătură veche, atîrnată de două frînghii, care separa scena de ceea ce se cheamă în zilele noastre cabinele actorilor și ascundea ochilor publicului *corul care, fără nici un fel de acompaniament, cînta cine știe ce romanță veche*" [60].

Informații detaliate în legătură cu componența trupelor ambulante sînt date de A. Rojas în cartea sa „O călătorie interesantă", apărută în anul 1633.

Rojas enumeră nu mai puțin de 8 categorii de trupe ambulante, începînd cu un singur actor, care călătorea pe jos, și sfîrșind cu întregi *companias*, alcătuite din 16 actori și dintr-un numeros „personal auxiliar".

După cum arată Cervantes în *Don Quijote* (partea II, capitolul XI), o astfel de trupă se deplasa într-o „caleașcă" originală : aceasta nu era altceva decît „o căruță deschisă, fără coviltir de pînză și pereți din rogojini", iar actorii care ședeau în ea — inclusiv vizitiul — călătoreau costumați și grimați, pentru a simplifica pregătirea spectacolului. „Să ne dezbrăcăm și iar să ne îmbrăcăm e o muncă inutilă", — îi explică lui Don Quijote vizitiul, care era în același timp actor al trupei *.

În toate reprezentațiile acestor trupe de profesioniști, un loc important era ocupat de dans, precum și de muzica populară vocală și instrumentală.

În legătură cu aceasta, este semnificativ faptul că Cervantes nu uită să menționeze corul, ascuns ochilor publicului și executînd o veche romanță populară. Novarro, succesorul lui Lope de Rueda, „i-a scos în scenă pe cîntăreții care pînă atunci se ascundeau în dosul păturii", — după cum spune Cervantes.

Rajos, în lucrarea menționată, vorbește atît de „cîntatul la tamburină" (într-o trupă alcătuită din două persoane, așa-numita *Naque*), cît și despre un fel de sextet (într-o trupă avînd șase actori și purtînd denumirea de *Cambaleo*).

Piesele reprezentate de aceste trupe ambulante, iar mai tîrziu „semistabile", erau numite *pasos*, iar ulterior *intermedios* (*intermezzo*-uri) și nu erau decît niște scurte scenete populare primitive. Pasos erau scrise în proză și subiectele lor erau extrem de simple, constînd de obicei în dramatizarea unei povestiri populare, expuse în limba poporului, plină de vioiciune și de culoare.

Pentru perioada de început a dezvoltării teatrului popular spaniol, sînt caracteristice aceleași personaje care apar și în *pasos* reprezentate de Lope de Rueda (aproape 40 dintre acestea s-au păstrat pînă în zilele noastre) : „O galerie pestriță de studenți, țărani, servitori, vagabonzi, cerșetori, hoți — reprezentanți ai Spaniei înfometate, zbătîndu-se sub asuprirea nobililor seniori, dar în același timp vioaie, optimistă, mălțioasă". [61]

---

* Primul teatru permanent a fost înființat la Madrid în anul 1579.

În cele dintîi reprezentații în dialect popular, un loc important era ocupat de „dansurile macabre" : * se pare că primul spectacol de acest fel a fost *Dantza general de la Muerte, en que entran todos los estados de gente* („Dansul Morții, la care iau parte oameni de toate condițiile"), reprezentat în anul 1360.

Este extrem de semnificativ faptul că în „Dansurile macabre" răzbate o notă satirică, expresie a nemulțumirii maselor populare.

Aceleași sentimente de protest apar și în alte vechi lucrări teatrale spaniole, care au luat ființă în mijlocul poporului.

Bineînțeles, dezvoltarea teatrului popular spaniol s-a desfășurat sub semnul unor lupte purtate împotriva forțelor reacționare ale Spaniei, care încercau să-l slăbească și să-l înăbușe.

Biserica catolică, acționînd mînă în mînă cu monarhia, îndrepta atacuri furibunde împotriva „spectacolelor de batjocură" *(juegos de escarnio)*.

Astfel, într-un codex emis încă în anul 1265 de către regele Alfons X, citim : „Fețele bisericești nu trebuie să înjghebe spectacole de batjocură, pe care poporul să vină să le privească, iar dacă alți oameni vor scrie astfel de lucrări, clerul nu trebuie să se ducă să le vadă, căci ele conțin cuvinte și imagini necuviincioase".

Această luptă s-a desfășurat și pe tărîmul așa-numitelor „mistere spaniole", apropiate de genul dramei liturgice spaniole și ajungînd foarte răspîndite cu începere din secolul XIII.

Pe de o parte, biserica folosea genul misterelor, încercînd să pătrundă cu ajutorul lor în teatrul popular, sperînd să sădească pe această cale în conștiința maselor populare misticismul religios ; pe de altă parte, prin mijlocirea misterelor, poporul îi impunea bisericii, cu o forță de neînfrînt, propriile sale teme, imagini poetice și mijloace realiste de expresie muzicală.

Dansul popular era adesea un accesoriu aproape nelipsit atît la diverse procesiuni și sărbători religioase, cît și în mistere.

Cu toate furibundele interdicții emise de clerul catolic împotriva dansurilor și a dansatorilor, însuși clerul a fost nevoit să permită, de exemplu, executarea sarabandei în timpul procesiunilor religioase și să aloce sume pentru „plata dansatoarelor tocmite special". Astfel, de exemplu, la sărbătoarea *Corpus Christi* din anul 1593, la Sevilla s-a dansat sarabanda.

Dacă perioada care ține de la jumătatea secolului XIII pînă la sfîrșitul secolului XV a fost caracterizată printr-o puternică dezvoltare a teatrului religios, în schimb în secolul XV și ulterior se întîlnesc din ce în ce mai multe informații în legătură cu organizarea de reprezentații în afara sărbătorilor bisericești.

Astfel, în noiembrie 1458 a avut loc un spectacol cu ocazia ratificării constituției și a privilegiilor Cataloniei ; s-au păstrat și mărturii în legătură cu spectacole date în anii 1461, 1477 și 1481.

* Cele dintîi „dansuri macabre" au apărut în Spania — după cum rezultă din mărturiile contemporanilor — încă în secolul XI. În numeroase procesiuni de stradă se cînta adesea o missă specială pentru pomenirea morților.

Este posibil ca extrem de marea răspîndire a recviemelor în polifonia spaniolă din epoca Renașterii să fi fost un ecou al acestor „Dansuri macabre", la a căror răspîndire au contribuit și nenumăratele execuții puse la cale de inchiziția care bîntuia în Spania.

In anul 1492, atît de important pentru Spania, se deschide o nouă perioadă în istoria teatrului spaniol.

În acest an al ocupării Grenadei (încheierea reconquistei !) și al descoperirii Americii de către Columb, Juan del Encina reprezintă, pe scena din palatul ducilor de Alba, prima sa lucrare dramatică — cea dintîi din seria de paisprezece drame numite de el *Egloge* sau *Farse*.

Cu toate că dramele lui Encina și ale urmașilor săi aveau subiectele împrumutate din antichitate — ca efect al tendințelor umaniste — totuși în aceste lucrări erau incluse romanțe populare și mai ales villancicos ; în special, devenise o tradiție ca la sfîrșitul fiecărei drame să se cînte sau să se danseze *villancicos*.

De aceea, nu este de mirare că multe romanțe și *villancicos* ne sînt cunoscute din lucrările teatrale în care ele au figurat. A existat chiar și un gen special — *villancico dramatic*.

Cu o deosebită vigoare s-a afirmat caracterul popular al muzicii scrise pentru teatru de către Juan del Encina. *

Însă dezvoltarea teatrului în Spania nu a putut urma un drum drept. Tocmai în perioada celei mai intense înfloriri a teatrului muzical și a întregii culturi înaintate spaniole, începe să acționeze inchiziția, care fusese recent reinstaurată în Spania. Unul din rezultatele teroarei inchiziției a fost o criză gravă a întregii culturi spaniole, criză ce a lovit și teatrul muzical.

După represaliile inchiziției, asupra teatrului muzical spaniol își exercită tot mai intens influența genurile străine : în timpul guvernării dinastiei de Austria arta flamandă, sub Bourboni arta franceză, iar apoi cea italiană.

Aceste fenomene au îngreuiat considerabil dezvoltarea muzicii autohtone și în teatrul spaniol.

Este adevărat că în cele din urmă forțele creatoare ale culturii artistice a poporului spaniol au repurtat victoria ; a urmat o înflorire pe scară mondială a teatrului spaniol, care a dăruit omenirii genii ca Lope de Vega și Calderón.

Și aici teatrul spaniol a fost salvat datorită legăturilor sale puternice cu masele poporului.

Evoluția ulterioară a teatrului spaniol a apucat pe un alt drum decît cel urmat de arta teatrală în alte cîteva țări, între care și Italia.

Aici a jucat un rol o particularitate a genurilor spaniole muzical-teatrale, și anume, atenția deosebită acordată subiectelor actuale din viața contemporană, acțiunii scenice vii și numeroaselor scene de gen.

În virtutea acestui fapt, teatrul muzical spaniol a evoluat, pe de o parte, în direcția „dramei vorbite" (culminînd prin creația lui Lope de Vega), iar pe de altă parte, el a continuat linia „spectacolului mixt", în care alternează muzica, poezia, dansurile și acțiunea scenică.

După cum vom vedea, acest gen își are începutul în creația lui Encina și și-a găsit expresia în *Cantarcillos* și *Villancicos* din secolul XV, în *Ensaladas Farsas* și *Eglogas* din secolul XVI, iar apoi s-a întruchipat în tot felul de „*Tonos, tonadas, cuatros, bailetes et jácaras entremesadas*" („cîntece, tablouri, dansuri și romanțe picarești, amestecate laolaltă") —

* Despre Juan del Encina și școala lui va fi vorba mai în detaliu în paginile următoare.

într-un cuvînt, în genurile așa-numitelor Comedias harmónicas y fiestas de Zarzuela (Comedii cu muzică și spectacole de Zarzuela). *

Pînă în secolul XVIII, Spania nu a cunoscut un gen analog operei italiene; în acest secol, în Spania și-a făcut irupția — la fel ca și în multe alte țări europene — un adevărat val de spectacole italiene de operă, la modă în acea vreme.

VIII

Un amănunt caracteristic pentru perioada de care ne ocupăm este extrem de slaba dezvoltare pe care a luat-o în Spania madrigalul — gen muzical aristocratic tipic al Renașterii.

Pe de o parte, slăbiciunea și limitarea relativă a culturii muzicale aristocratice din Spania excludea posibilitatea ca în această țară madrigalul să atingă gradul de înflorire pe care l-a cunoscut în Italia; pe de altă parte, arta muzicală democratică bazată pe genurile cele mai accesibile — romanța și *villancico* — nu putea, bine înțeles, constitui un teren propice pentru dezvoltarea madrigalului.

Date fiind aceste condiții speciale, nu ne sînt cunoscute decît puține madrigale scrise de Morales și de cîțiva madrigaliști catalani. Este adevărat că în creația lui Brudieu madrigalele abundă, însă — fapt semnificativ — acest unic madrigalist fecund nu a fost de origine spaniolă. **

Este caracteristic și faptul că madrigalele spaniole păstrate pînă la noi posedă trăsături care le apropie de arta muzicală spaniolă populară.

Cu toată originea sa străină, Brudieu a petrecut peste cincizeci de ani ai vieții sale în Spania și fără îndoială și-a însușit specificul muzicii naționale spaniole. Brudieu a conferit genului madrigalului prospețimea și spontaneitatea ce caracterizau romanța, *villancico* și întreaga muzică populară spaniolă. Caracterul de cîntec popular al melosului este evident în multe madrigale ale lui Brudieu, a căror melodie se remarcă printr-o mare cantabilitate.

Brudieu a preluat din genurile populare spaniole o mare libertate a formei, precum și întrebuințarea frecventă a *ripresei,* care nu era decît un fel de *estribillo.*

În madrigalele lui Brudieu s-a reflectat și o altă trăsătură extrem de caracteristică pentru genurile cîntecului popular spaniol, și anume alternarea solistului și a corului.

Aproape toate madrigalele lui Brudieu sînt scrise pe patru voci; adesea, alături de secțiuni cu o factură extrem de simplă, compozitorul utilizează și cromatisme dintre cele mai complicate. Fără îndoială, creația lui Brudieu din domeniul madrigalului a constituit o nouă etapă în evo-

* Numele genului derivă de la micul pavilion regal de vînătoare *Zarzuela* din Prado, în apropiere de Madrid, unde aveau loc astfel de reprezentații.

** Jean Brudieu era originar din Limoges; începînd din anul 1538, el a trăit în Catalonia; în martie 1578, îl găsim la Barcelona, în calitate de capelmaestru. Brudieu a murit în Catalonia, în anul 1591.

Abia recent (în anul 1921) Felipe Pedrell a publicat la Barcelona un volum le lucrări ale lui Brudieu, a cărui creație este strîns legată de cultura spaniolă [62].

Volumul cuprinde și o serie de madrigale ale acestui compozitor; ele prezintă un mare interes, fiind aproape singurele lucrări de acest gen în cultura muzicală spaniolă din epoca Renașterii.

luția genurilor vocale și vocal-instrumentale spaniole, care, deși aveau la baza lor cîntecul popular, constituiau totuși un domeniu mai rafinat, mai pretențios, al artei muzicale.

Stilul madrigalelor lui Brudieu nu este cîtuși de puțin uniform : alături de punerea în evidență a funcțiunilor armonice, de utilizarea facturii acordico-armonice și a modurilor major și minor, alături de folosirea, uneori excesivă, a cromatismelor și de preferința acordată cadențelor definitive polifonice, în madrigalele lui Brudieu apar și elemente ale polifoniei primitive, chiar și *faux-bourdon*-ul cu dublarea sensibilei.

În sfîrșit, nu trebuie trecut cu vederea faptul că Brudieu folosește, în mod deplin conștient, dezvoltarea tematică cu caracter polifonic, utilizează *stretto*-ul și stăpînește liber arta contrapunctului.

Cercetătorii care au urmărit creația lui Brudieu de la prima sa lucrare, scrisă pentru a celebra victoria spaniolilor de la Lepanto din anul 1572, și pînă la *Cañas* scrise pentru ducele de Savoia în anul 1585, socot neîndoielnică *apropierea din ce în ce mai mare de cîntecul și dansul popular, spre sfîrșitul drumului creator al lui Brudieu.* Pe această bază, Brudieu poate fi socotit creator al unui nou tip de artă muzicală *națională* a Spaniei din epoca Renașterii, și anume *madrigalul spaniol.* Astfel, chiar și numai pe baza creației lui Brudieu, acest gen are dreptul să ocupe în istoria madrigalului un loc al său propriu, deosebit de acela al madrigalelor produse de culturile muzicale ale altor țări.

IX

Ca orice cultură bogată și viguroasă, cultura Spaniei din epoca Renașterii — tocmai datorită faptului că trăsăturile ei autohtone erau deplin închegate — întreținea legături ample și fructuoase cu culturile muzicale ale altor țări și popoare. Unele elemente ale muzicii acestor țări au fost asimilate și prelucrate, în procesul de formare a culturii muzicale spaniole naționale.

După cum se știe, o bună parte din teritoriul Spaniei s-a aflat, timp de cîteva secole, sub stăpînirea arabilor, a căror cultură — care poseda unele trăsături comune cu cea spaniolă — a lăsat urme în diverse domenii ale vieții sociale și artistice, cel puțin pe acele teritorii în care dominația maurilor a prins rădăcini mai solide.

Pe de altă parte, Spania, care a devenit — într-o etapă ulterioară a evoluției sale istorice — o monarhie absolutistă centralizată, a pus stăpînire pe întinse teritorii italiene și neerlandeze, smulse unor țări a căror cultură muzicală se situa și ea la un nivel foarte înalt.

În această ordine de idei, ne vom ocupa în primul rînd de problema culturii maure.

Datorită condițiilor istorice ale peninsulei Iberice (cucerirea ei de către arabi și berberi, care au stăpînit, timp de cîteva secole, o mare parte din teritoriul spaniol), înalta și înfloritoarea cultură maură * a avut posibilitatea să-și pună amprenta asupra culturii spaniole, atît în domeniul arhitecturii, cît și în acela al muzicii.

* Încă începînd din a doua jumătate a secolului IX, s-a văzut superioritatea pe tărîm cultural a învingătorilor asupra învinșilor.

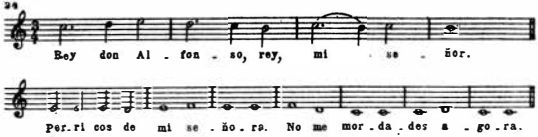
La prima vedere, acest fapt este confirmat de unele trăsături caracteristice ale artei muzical-poetice şi ale dansului spaniol ; astfel de trăsături se vădesc în special în muzica andaluză, care posedă efectiv puncte de contact cu cea maură şi, prin intermediul acesteia, cu cultura muzicală a altor popoare orientale (în ce priveşte maniera interpretării vocale, utilizarea unor anumite genuri muzicale şi în multe alte privinţe).

La mauri se întîlnesc încă în secolul IX numele muzicantului Ziryâb, al filozofului al-Kàli, „care a introdus în Spania principalele culegeri de poezii arabe vechi" şi ale savantului Sa'id din Bagdad. Deosebit de vestit a fost cîntăreţul şi muzicantul Ziryâb, care „impresiona nu numai prin vocea sa şi prin perfecţiunea execuţiei. Ziryâb, era un excelent poet şi un cunoscător al ştiinţelor de tot felul — astronomia, geografia, fizica, meteorologia, politica. Însă principala lui sferă de activitate era muzica : se spune că el cunoştea peste 10.000 de melodii şi că era un inovator în acest domeniu. El a adăugat o a cincea coardă la lăută şi a înlocuit plectrul de lemn cu un plectru confecţionat dintr-o pană de vultur... şcoala lui a fost aceea care a creat în Andaluzia o tradiţie şi a anihilat influenţa tuturor celorlalte şcoli". [63]

Salinas vorbeşte de-a dreptul despre influenţa muzicii maure asupra celei spaniole.

Să ne amintim de asemenea că şi M. I. Glinka a caracterizat muzica vocală spaniolă ca pe un „cînt în gen oriental". [64]

Geiger a găsit multe puncte comune între melodiile spaniole şi cele arabe. Iată unul din numeroasele exemple :



Cu toate acestea, socotim că este absolut corect să se vorbească despre caracterul autohton al culturii artistice spaniole — din care face parte şi muzica.

De exemplu, este caracteristic faptul că spaniolii nu au adoptat lăuta maură şi, prin intermediul vihuelei (instrument de tranziţie între lăută şi chitară) au ajuns să creeze chitara, instrument naţional spaniol. Şi acest fapt nu este unicul.

Sîntem de părere că numeroasele trăsături care apropie muzica populară spaniolă de cea arabă nu sînt aduse din afară şi implantate în mod artificial în muzica spaniolă, ci corespund tradiţiilor proprii autohtone ale culturii muzicale spaniole. Ni se pare că legăturile reciproce dintre diferitele culturi artistice sînt cu atît mai fructuoase, cu cît mai numeroase sînt trăsăturile de rudenie dintre aceste culturi. Altfel, ar fi greu să se explice acea acţiune de selecţie pe care o întreprinde — în mod inconştient sau conştient — fiecare cultură naţională, în ce priveşte influenţele de tot felul exercitate asupra ei.

În cazul de care ne ocupăm, contactul care a avut loc efectiv între muzica populară spaniolă și cea maură, și între respectivele maniere interpretative, se explică tocmai prin faptul că între cele două culturi existau de la bun început trăsături comune.

După părerea noastră, la fel stau lucrurile și cu dansurile spaniole.

Deși ritmul acestor dansuri, caracterul acompaniamentului și „desfășurarea în mai multe planuri", despre care am vorbit mai sus, vădesc o oarecare asemănare cu dansurile maure, totuși sîntem îndreptățiți să afirmăm că dansurile spaniole posedă un caracter autohton.

La aceeași concluzie ne conduce și faptul că multe trăsături caracteristice ale dansului spaniol s-au păstrat pînă în zilele noastre la basci — locuitorii unei regiuni muntoase izolate, care au venit cel mai puțin în contact cu cultura maură în perioada agitată a cuceririi Spaniei de către berberi și arabi, urmată de reconquista.

Afară de aceasta, s-au păstrat notații muzicale datînd încă din perioada anterioară a cuceririi de către arabi a unei mari părți din teritoriul spaniol.

Astfel, cu toată importanța intrinsecă a largii răspîndiri a culturii arabe în peninsula Iberică spre sfîrșitul primului mileniu al erei noastre, răspîndirea ei nu a putut să distrugă și nici să slăbească specificul național și originalitatea cîntecului și a dansului spaniol.

Se înțelege că spaniolii au trebuit să lupte pentru a putea conserva caracterul autohton al culturii lor naționale. Însă deocamdată nu dispunem de un material faptic care să poată fi expus și analizat în cadrul acestui volum.

X

Altfel stau lucrurile cu cîteva culturi naționale, cu care absolutismul spaniol întreținea legături. Documentele vremii vorbesc despre sosirea în Spania, în perioada de care ne ocupăm, a unor muzicieni străini : franco-flamanzi, englezi, scoțieni.

La rîndul lor, muzicienii spanioli aveau obiceiul să plece în Țările de Jos și în Italia, unde activau ani în șir în calitate de cîntăreți ai capelei papale.

Cele mai evidente sînt legăturile polifonice spaniole — mai ales ale aceleia de curte și catolice de cult — cu compozitorii franco-flamanzi, cu cultura muzicală neerlandeză.

Actualmente, au fost identificate legăturile culturii neerlandeze cu cea spaniolă încă de pe timpul lui Alfons cel Înțelept, adică cu mult înainte de organizarea așa-numitei „capele flamande" în anul 1496. Se pare că încă pe la jumătatea secolului XIV muzicanții spanioli au început să plece în Țările de Jos. În Spania veneau, la rîndul lor, atît neerlandezi, cît și englezi și scoțieni. Legăturile dintre Spania și Țările de Jos au devenit deosebit de intense la sfîrșitul secolului XV și în secolul XVI, cînd Spania a fost pur și simplu invadată de muzicieni flamanzi. [65]

În asemenea condiții, este foarte posibil ca unele trăsături ale creației polifonice a lui Morales și chiar a lui Victoria să fie legate de preluarea unora din cuceririle polifoniei vocale neerlandeze mai evoluate.

Şi totuşi, polifonia spaniolă de cult din secolele XVI—XVII nu este mai puţin strălucită şi originală decît nuvelele lui Cervantes sau tablourile lui Zurbarán. După cum vom vedea mai departe, polifonia unor maeştri spanioli ca Morales şi mai ales Victoria nu a fost rezultatul unor împrumuturi, ci al asimilării creatoare a cuceririlor progresiste ale polifoniei neerlandeze, asimilare efectuată pe baza solidă a cîntecelor populare spaniole independente şi originale. E destul să amintim că, cu mult înainte de apariţia şcolii franco-flamande, Spania poseda propria sa polifonie dezvoltată şi originală, producînd lucrări remarcabile, care se numără printre cele mai vechi lucrări polifonice cunoscute nouă.

Este important şi faptul că, studiind culegerea de cîntece din secolele XV şi XVI, publicată de Barbieri [66] şi conţinînd peste 500 de piese spaniole pe trei şi patru voci, scrise de cel puţin 65 de compozitori — constatăm fără putinţă de îndoială că polifonia era dezvoltată în Spania *cu mult înainte de venirea muzicienilor flamanzi* şi poseda puternice trăsături autohtone : de exemplu, lipsa unor ornamentaţii polifonice şi *faptul că melodia conducătoare era încredinţată vocii superioare*. Piesele din această culegere se deosebesc şi de *frottolele* italiene prin caracterul lor mai serios, adesea melancolic.

CEI MAI DE SEAMĂ REPREZENTANȚI AI CULTURII MUZICALE SPANIOLE DIN SECOLELE XV, XVI ȘI DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XVII

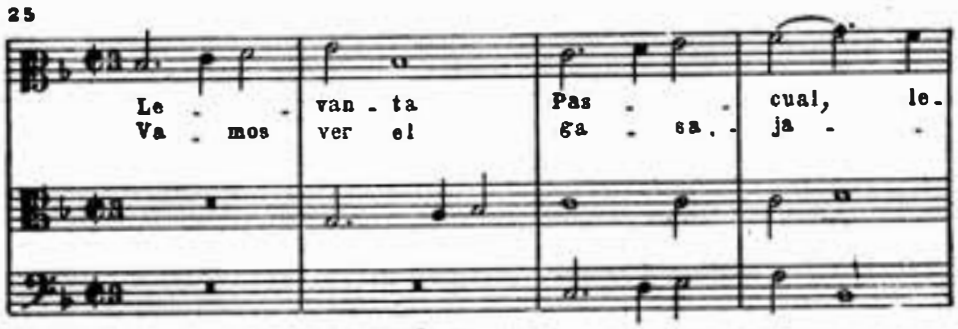
I

Unul din cei mai mari maeștri ai muzicii spaniole — Juan del Encina (Enzina), părintele teatrului național spaniol laic (mai exact, al genului teatral *liric*) [67] — încă nu și-a găsit prețuirea meritată și nu a luat locul ce i se cuvine în istoria muzicii.

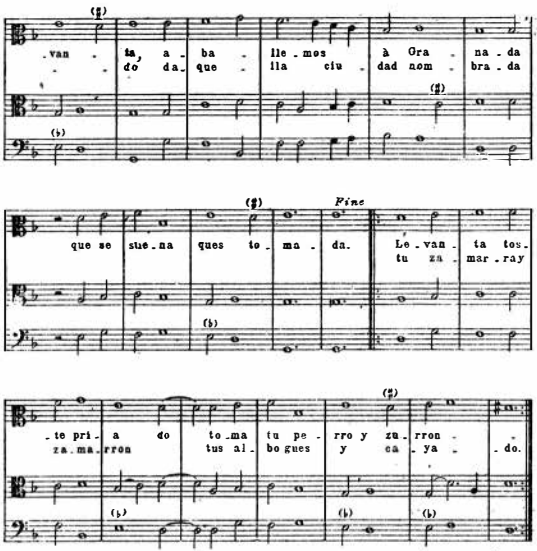
Primii ani ai vieții lui Juan del Encina sînt legați de Salamanca ;* apoi, el a trăit un timp (începînd din anul 1492) la curtea ducelui de Alba, iar anii 1502—1509 i-a petrecut la Roma. Ulterior, el a vizitat din nou acest oraș, în anul 1512 și între 1514—1516. Mai tîrziu, Juan del Encina a ocupat succesiv funcția de arhidiacon la catedrala din Malaga și pe aceea de prior la León.

În anul 1492, făcînd parte, în calitate de muzicant, din suita unui personaj influent, dînsul a asistat la un eveniment de seamă : ocuparea Grenadei — ultimul bastion al maurilor în Spania.

Cu această ocazie, Juan del Encina a compus un *villancico* despre cucerirea Grenadei :



* Juan del Encina s-a născut între anii 1460—1470 (după Trend, în 1469), în apropiere de Salamanca și a urmat cursurile vestitei universități din acest oraș ; felul de trai și unele moravuri grosolane ale studenților acestei universități au fost mai tîrziu redate de dînsul în mod sugestiv în suculenta sa piesă de gen — farsa „Părăuiala".



Cu tot rangul bisericesc pe care-l deținea, Juan del Encina nu apare cîtuși de puțin, în creația sa, sub înfățișarea unui catolic convins. Din contra, ca și mulți alți reprezentanți ai clerului spaniol și italian din epoca Renașterii, Juan a desfășurat o activitate umanistă extrem de multilaterală : el a fost un poet important, un teoretician al artei poetice * și un dramaturg, căruia nu i-a fost străină nici activitatea practică în domeniul teatral : se știe că Juan del Encina a apărut el însuși pe scenă ca actor, a condus o trupă teatrală mobilă și a fost în același timp muzicant. Encina a devenit celebru și în calitate de compozitor, publicînd numeroase culegeri de lucrări muzicale.

În creația sa muzicală, Juan del Encina a reflectat fidel principalele evenimente politice și a folosit cu plăcere subiecte din viața de toate zilele. Așa este farsa lui menționată mai sus, *Păruiala* (Aucto de Repelón), din care își trage originea genul farsei spaniole. Această lucrare înfățișează într-o formă caricaturizată pățaniile unor țărani la piața din Salamanca și încăierarea lor cu niște studenți din acest oraș.

Această lucrare poate fi considerată cel dintîi *intermezzo* popular. Mai mult decît atît, Encina a cutezat să satirizeze, într-un spectacol care a avut loc în prezența papei, ritualul serviciului religios catolic. Nu degeaba multe lucrări muzical-teatrale ale lui Encina, alături de piesele unor dis-

* Este cunoscut tratatul său *Arte de poesia castellana*, în care Juan a expus, cel dintîi, concepțiile sale asupra dramaturgiei [68].

cipoli ai săi ca Gil Vicente, au fost trecute ulterior (în 1559) pe lista spectacolelor interzise de inchiziție.

Moștenirea creatoare a lui Encina este multilaterală nu numai prin faptul că ea îmbrățișează diferite domenii ale artei (poezia, dramaturgia, muzica), ci și în limitele creației lui muzicale propriu-zise. Encina a scris atît lucrări religioase, cît și laice *(coplas, canciones, villancicos, glosas, romances).*

O ramură interesantă și importantă a creației lui Encina o constituie lucrările sale muzical-teatrale, numite *Representationes* și *Eglogas:* el își încearcă forțele în acest domeniu de activitate încă în primii ani ai tinereții, între 14 și 25 de ani, scriind muzica ce-i era comandată pentru spectacolele teatrale care aveau loc la Toledo în casa ducilor de Alba.

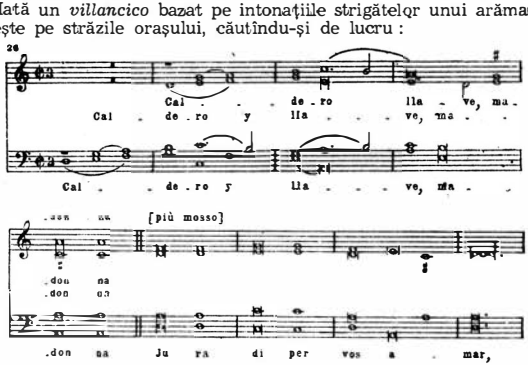
Și în activitatea sa ulterioară, Encina a continuat să acorde o mare atenție muzicii destinate teatrului.

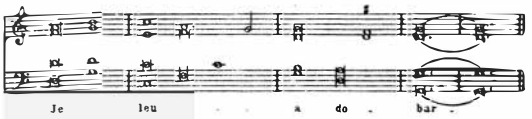
În *Representationes,* el urmează întrucîtva linia spectacolelor religioase (așa sînt *Representationes* scrise de dînsul cu ocazia sărbătorilor crăciunului).

Însă Encina acordă în același timp o atenție din ce în ce mai mare pieselor muzical-teatrale laice pastorale, numite de dînsul *eglogas,* prin analogie cu lucrările bucolice ale lui Virgiliu. Aici, personajele principale sînt păstori, păstorițe — într-un cuvînt, avem în fața noastră bine cunoscutul gen al pastoralei stilizate, gen care își face apariția încă în creația trubadurilor și care ajunge la o atît de mare înflorire în epoca Renașterii. Astfel, la prima vedere s-ar părea că este vorba de o imitare obișnuită a autorilor antici și a pastoralelor stilizate ale Renașterii. Însă, de fapt, cu toate că Encina rămîne fidel acestor modele în ce privește forma, structura, dînsul este în avans față de contemporanii săi, deoarece lucrările sale posedă pronunțate trăsături realiste.

Acest realism apare și în desfășurarea subiectului, dar mai ales în folosirea unor melodii de cîntece populare de largă circulație și chiar a strigătelor vînzătorilor ambulanți, precum și în utilizarea unor instrumente muzicale variate.

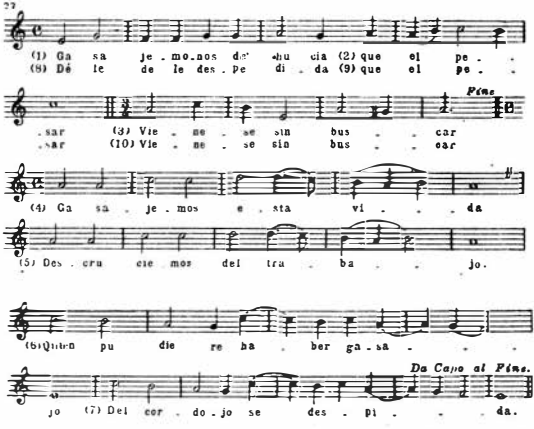
Iată un *villancico* bazat pe intonațiile strigătelor unui arămar care rătăcește pe străzile orașului, căutîndu-și de lucru :





Encina, care şi-a început activitatea scriind piese religioase de tradiţionale şi pastorale „stilizate", trasează în farsele şi eglogele sale drumul pe care avea să-l urmeze drama lirică naţională cu caracter democratic.

Este deosebit de interesantă următoarea melodie în spirit popular, scrisă de Juan del Encina :



Lucrările lui Encina se remarcă prin acea profundă expresivitate ce caracterizează, după cum am văzut, arta populară spaniolă. La dînsul, muzica urmează înţelesul cuvintelor textului.

Este semnificativ faptul că toate lucrările lui Encina cunoscute nouă au un caracter laic, cu toate că autorul lor a fost arhidiacon şi a scris fără îndoială şi muzică catolică.

Astfel, Juan del Encina este o figură caracteristică de compozitor progresist, care caută adevărul artistic, foloseşte cîntecul popular dar în acelaşi timp trăieşte la curtea unuia din cei mai sumbri suverani ai Europei şi face în arta sa numeroase concesii gusturilor curţii.

II

Realizările lui Juan del Encina din domeniul teatrului muzical de la începutul secolului XVI deschideau perspective remarcabile. Şi într-adevăr, activitatea lui Encina în acest domeniu a găsit numeroşi continuatori.

Ne vom ocupa numai de doi dintre aceştia, care sînt şi cei mai importanţi : Lucas Fernández şi Gil Vicente.

Primul dintre aceştia — care era, ca şi Encina, originar din Salamanca — a deţinut catedra de muzică la universitatea din acest oraş (probabil, în anul 1538) şi, asemenea lui Juan del Encina, a îmbinat activitatea poetică cu cea componistică.

Lucas Fernández a făcut încă un pas important în direcţia pregătirii apariţiei operei (în forma ei iniţială — drama lirică) : el a îndrăznit să pună în întregime pe muzică *intermezzo*-urile sale în formă dialogată, pe care le-a numit „dialoguri pentru cînt" *(Dialogos para cantar)*. Aceste piese, publicate de Fernández la Salamanca în anul 1514 sub titlul de „Farse şi egloge", sînt bazate pe principiul intonării declamatorii, acompaniate de unul sau mai multe instrumente muzicale.

Lucas Fernández s-a apropiat mult de crearea aşa-numitului „stile recitativo", adică de reforma efectuată, cum se ştie, după cincizeci de ani şi mai bine — la sfîrşitul secolului XVI — de către reprezentanţii „cameratei florentine" în frunte cu reformatorul perspicace Vincenzo Galilei.

Muzica ocupă un loc important şi în creaţia dramaturgului Gil Vicente, care, deşi era de origine portugheză, a scris aproape exclusiv în limba castiliană. Piesele lui erau legate de viaţă şi reflectau evenimentele la ordinea zilei.

Astfel, Juan del Encina şi continuatorii acestuia — cu toate contradicţiile din creaţia lor — au jucat un rol progresist în evoluţia artei muzicale spaniole înaintate.

Ei au pregătit terenul pentru clasicii de mai tîrziu ai dramei spaniole — Lope de Vega şi Calderón : este cunoscut rolul muzicii în lucrările acestor doi dramaturgi, mai ales în acelea ale lui Calderón, ale cărui piese au fost numite „un fel de opere" de către un important teoretician spaniol din domeniul artei, în timp ce piesele lui Lope de Vega au fost asemuite de acelaşi cercetător cu nişte romane jucate pe scenă.

III

O altă orientare a muzicii spaniole din epoca Renaşterii s-a întruchipat în creaţia unor compozitori ca Morales, Guerrero, Victoria, care au avut strînse legături cu biserica catolică şi ale căror lucrări erau destinate mai ales cultului catolic. Aceleiaşi orientări i-au aparţinut în mare măsură compozitorii din şcolile catalană şi valenciană.

Cristóbal de Morales s-a născut la Sevilla la 2 iunie 1512. De foarte tînăr — în septembrie 1535 — a fost primit în capela papală, unde a activat aproape 10 ani. În 1538, lui Morales i-a fost comandată o compoziţie de tipul cantatei, cu ocazia tratatului de pace încheiat în acel an la Nisa între Carol V şi Francisc I.

Întorcîndu-se în Spania în anul 1545, Morales conduce o şcoală de cîntăreţi bisericeşti din Toledo, iar apoi ocupă postul de regent al capelei din Malaga. A murit în anul 1553.

Numeroasele compoziţii ale lui Morales aparţin mai ales domeniului muzicii religioase. El a scris un mare număr de misse şi alte lucrări

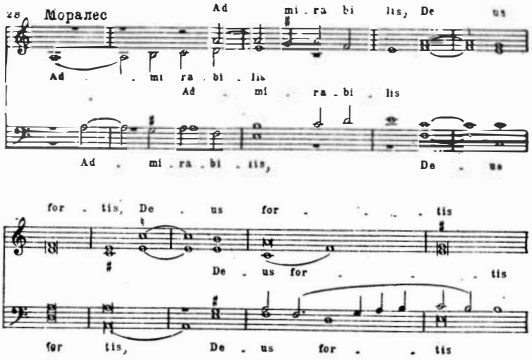
religioase, * ca : o serie de *Magnificat more hispano* (Magnificat în maniera spaniolă), a căror mare popularitate e confirmată de numărul considerabil de ediții — cîte 10 atît în Italia, cît și în Germania ; lamentații, motete pe patru, cinci și șase voci, între care se remarcă motetul *Emendemus in melius* („Să devenim mai buni"), socotit una din capodoperele lui Morales.

Însă lui Morales nu-i erau străine nici genurile laice. Astfel, în anul 1531, în volumul al patrulea de madrigale ale lui Arcadelt a fost inclus și un madrigal al lui Morales, pe text italian — *Ditemi o si o no* („Spune-mi da sau nu"), care s-a bucurat de un mare succes, figurînd în repertoriul cîntăreților pînă în secolul XVIII și chiar pînă la începutul secolului XIX. Este bine cunoscut și un alt madrigal al lui Morales pe text italian, *Quando lieto sperai* („Cînd fericit sperat-am"). Afară de aceasta, s-a stabilit că Morales a fost autorul unor „romanțe spaniole, aranjate pe patru voci", care s-au găsit din păcate, numai într-o transcripție pentru voce și vihuelă.

Morales a scris și lucrări polifonice mari — un fel de cantate — cu ocazia unor anumite evenimente ; așa a fost, de exemplu, cea mai veche lucrare a lui Morales cunoscută nouă — cantata compusă cu ocazia semnării tratatului de pace de la Nisa din anul 1538, pe care am mai menționat-o — sau cantata care celebra numirea cardinalului Ippolito d'Este.

În creația lui Morales se conturează trăsăturile caracteristice ale muzicii polifonice spaniole de cult, trăsături care își vor găsi întruchiparea deplină în creația lui Victoria — cel mai mare polifonist spaniol din secolul XVI.

În cantatele sale, Morales a marcat realizări importante mai ales în ce privește pregătirea facturii „acordico-contrapunctice", după cum se vede din exemplul de mai jos :

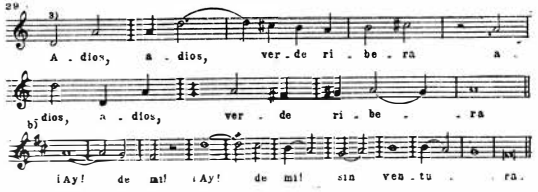


* În perioada șederii lui Morales la Roma, au fost publicate două volume de misse ale sale (Roma, 1544), *Magnificat*-urile lui (Veneția, 1542), și trei volume de motete (în anii 1543 și 1546).

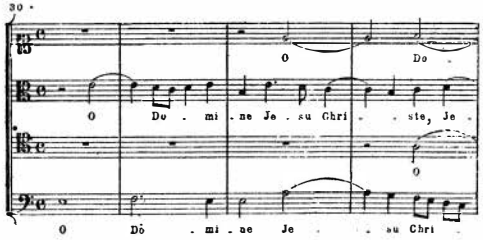
IV

Dacă Morales se remarcă prin dramatismul său auster şi prin severitatea stilului său polifonic, în schimb creaţia contemporanului său mai tînăr şi concetăţeanului său Francisco Guerrero * prezintă alte trăsături. Pentru acest compozitor sînt caracteristice un lirism cald, o expresivitate emoţionantă şi, în acelaşi timp, izbucniri de sentimente exaltate ; de aceea, creaţia lui Guerrero este asemuită uneori cu pictura lui Murillo. [69]

Iată două exemple din melodica lui Guerrero :

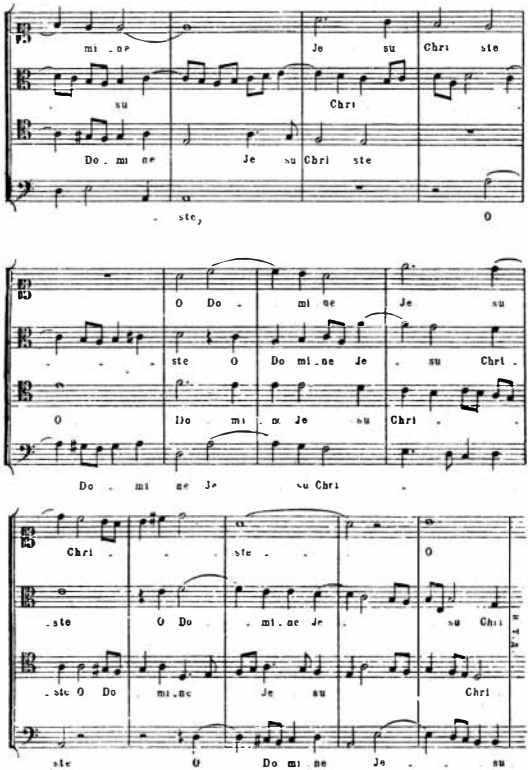


Merită o atenţie deosebită simpatia lui Guerrero pentru creaţia de cîntece populare, cărora le acordă un loc de frunte în piesele sale laice — cantonete şi *villancicos*, legate în general de sărbătoarea crăciunului şi scrise pe text popular ; pe cît se pare, la baza acestor lucrări au stat melodii populare care se cîntau din vremuri imemoriale la anumite sărbători rituale. Pentru astfel de *villancicos* sînt tipice figurile unor oameni din popor : păstori, soldaţi, studenţi. Totodată, este foarte important faptul că toate aceste personaje *vorbesc în dialect popular*, fapt care îi dă lui Guerrero ocazia să utilizeze melodii populare spaniole autentice : **



* Francisco Guerrero s-a născut, ca şi Morales, la Sevilla, în anul 1528. În copilărie, el a cîntat în corul catedralei din acest oraş şi a primit, poate, îndrumări de la Morales. Guerrero a petrecut la Sevilla cea mai mare parte a vieţii sale, mai întîi ca regent al corului capelei, apoi în calitate de cîntăreţ al catedralei centrale, iar mai tîrziu conducînd o şcoală de cîntăreţi bisericeşti din acest oraş.

** Din nefericire, această latură a creaţiei lui Guerrero, care ar putea oferi un material extrem de bogat pentru studiul muzicii populare spaniole din acea vreme, încă nu a fost de loc studiată.



Tocmai datorită marii lor răspîndiri în păturile largi, multe din aceste lucrări ale lui Francisco Guerrero (şi ale fratelui său, care a fost şi el un compozitor de frunte) au fost descoperite în numeroase tabulaturi pentru vihuelă, publicate în secolul XVI.

V

Trebuie să ne oprim şi asupra şcolilor muzicale din provinciile spaniole răsăritene — Catalonia şi Valencia.

Catalonia — unde a existat un vechi focar de cultură muzicală — școala de cîntăreți bisericești (Escalonia) din Montserrat — a dat în secolul XVI un întreg grup de maeștri, care au activat atît în Spania, cît și dincolo de hotarele acestei țări. Cei mai de seamă polifoniști catalani au fost compozitorii din familiile Flecha (cel mai cunoscut fiind Mateo Flecha) și Vila. A fost extrem de renumit pe vremea sa Pedro Alberto Vila (1517—1582), care a condus activitatea muzicală a școlii de cîntăreți și a ajuns celebru ca organist al catedralei din Barcelona : iubitorii de muzică din Franța, Italia și din alte țări europene, veneau special la Barcelona ca să-l asculte cîntînd la orgă.

Afară de obișnuita muzică de cult, polifoniștii catalani scriau în dialect catalan madrigale, folosind melodii împrumutate din muzica populară. Madrigalistul spaniol Brudieu, de care ne-am ocupat, făcea parte din școala muzicală catalană.

Este foarte posibil ca atenția acordată de compozitorii catalani genului madrigalului să fi fost un efect al influenței culturii muzicale a Italiei, țară cu care Catalonia — provincie situată pe țărmul mării Mediterane — întreținea pe atunci strînse legături economice și culturale.

Și mai importantă a fost activitatea școlii muzicale din Valencia, a cărei cultură artistică a marcat, în epoca Renașterii, mari realizări nu numai în arhitectură și pictură, * ci și în muzică. Cei mai de seamă polifoniști din Valencia au fost Perez și Comes.

Dacă ținem cont de ordinea cronologică, trebuie să plasăm școala muzicală a Valenciei pe ultimul loc ; din punctul de vedere al caracterului creației reprezentanților ei, această școală ocupă un loc intermediar între școala muzicală andaluză și polifonia castiliană severă.

Creația unuia din cei mai remarcabili reprezentanți ai școlii muzicale din Valencia, Juan Ginés Pérez, se distinge printr-un mare dramatism și printr-un caracter emoțional liric care trece adesea în exaltare mistică — trăsături care concordă deplin cu particularitățile școlii de pictură și ale arhitecturii gotice din Valencia.

Muzica lui Pérez se caracterizează prin juxtapunerea contrastantă a unor secțiuni polifonice și a psalmodiei monodice gregoriene ; dialoguri dramatice, agitate, se învecinează cu o muzică plină de grație fină și de eleganță — trăsături specifice pentru creația de cîntece populare a provinciilor Spaniei răsăritene.

Este important să notăm că Pérez a fost unul din fondatorii teatrului liric spaniol.

Cu totul altul era caracterul creației unui alt reprezentant de seamă al polifoniei valenciene — Juan Bautista Comes : lucrările acestuia se remarcă prin proporțiile lor monumentale, prin utilizarea unor ansambluri ample, prin solemnitate și măreție. Comes avea obiceiul de a utiliza mari masive corale, introducînd 12, 16 sau chiar 24 de voci, pe care le împărțea în două, patru sau cîteodată șase coruri ; acestora li se alăturau una sau două orgi și alte instrumente variate.

* Renumitele catedrale gotice din Valencia erau ornate cu tablouri ale lui Zurbarán și Murillo ; școala de pictură din Valencia, fondată de Huanes (1506—1579) a dat pe cei doi Ribalta și pe Ribera și a jucat un rol important în istoria picturii spaniole.

Şi la Comes se observă existenţa unor strînse legături cu muzica populară : el a scris şi villancicos speciale de mari dimensiuni, pe texte în dialectul popular al Valenciei — lucrări destinate să fie cîntate cu ocazia crăciunului.

Bogatele arhive ale Valenciei ne permit să urmărim intensa viaţă muzicală a acestor provincii ; principalele centre ale activităţii muzicale erau capela regală şi capela şcolii Corpus Christi. Aceasta din urmă număra pe vremea lui Juan de Ribera (în jurul anului 1610) 30 de primi capelani, 15 capelani secunzi, 6 băieţi coriştişi 6 instrumentişti — fără a mai pune la socoteală soliştii vocali (tenor, contralto etc.).

Afară de aceasta, existau şi capele particulare ale unor mecenaţi din rîndurile nobilimii.

VI

Trăsăturile polifoniei spaniole religioase, pe care le-am enumerat mai sus, cînd ne-am ocupat de creaţia lui Morales, s-au afirmat cu o deosebită putere la cel mai de seamă reprezentant al polifoniei spaniole de cult — Victoria. Acesta a întruchipat în creaţia sa specificul stilului polifonic spaniol a cappella, la fel de deplin şi multilateral cum au făcut-o Palestrina pentru polifonia romană şi Josquin pentru cea franco-flamandă. Nu degeaba a fost supranumit Victoria „Palestrina al Spaniei".

Totuşi, ar fi eronat să credem — aşa cum gîndesc mulţi cercetători — că între creaţia lui Palestrina şi aceea a lui Victoria ar exista o identitate deplină. *

Viaţa şi drumul creator al lui Victoria sînt demne de atenţie, cu atît mai mult cu cît, pînă în ultima vreme, figura acestui compozitor era de obicei ignorată în lucrările de istoria muzicii.

Zugrăvirea concretă, vie, a figurii lui Victoria este la fel de dificilă ca şi în cazul lui Josquin şi al multor contemporani ai acestor doi compozitori. Numai drept rezultat al unor cercetări minuţioase şi detaliate ale lui Pedrell şi Collet au început să se contureze vag cîteva trăsături ale personalităţii lui Victoria şi au ieşit la iveală unele urme, pe jumătate şterse, ale activităţii sale : toate acestea, luate la un loc, pot totuşi constitui într-o măsură oarecare o bază faptică pentru reconstituirea biografiei şi a drumului creator al acestui artist.

Tomás Luis de Victoria s-a născut în sătucul de munte Avila din Castilia în al cincilea deceniu al secolului XVI. Acolo, între stîncile şi munţii sălbatici, şi-a petrecut dînsul anii copilăriei.

Este foarte probabil că el a primit o instrucţie bună pentru acea vreme şi că şi-a completat studiile ulterior, în perioada şederii sale la Roma.

Primele date precise de care dispunem în legătură cu biografia lui Victoria datează abia din 1565, an în care — după cum a fost stabilit pe bază de documente — compozitorul a căpătat un beneficiu de la Filip II. Alte documente ne informează că Victoria — ca mulţi contemporani ai săi — a plecat la Roma, centru al catolicismului şi al culturii Renaşterii.

* La această opinie s-a raliat, printre alţii, şi renumitul cunoscător al polifoniei secolului XVI — Proske.

În anul 1566, îl găsim pe Victoria activînd ca profesor la Collegium Germanicum et Hungaricum, înființat la Roma de Ignacio Loyola în anul 1552 — pe timpul papei Iuliu III. Corpul profesoral al acestei școli era alcătuit aproape exclusiv din spanioli : probabil, aceștia erau socotiți de către Loyola cei mai docți și mai activi reprezentanți ai iezuitismului, din care cauză lor li se încredința educația tineretului în astfel de instituții de învățămînt „privilegiate" din acea vreme.

Perioada romană este marcată prin publicarea unei serii de lucrări muzicale ale lui Victoria.

În anul 1589, compozitorul revine în Spania, unde ocupă postul de vice-capelmaestru regal la Madrid ; începînd din anul 1596, dînsul conduce activitatea muzicală și îndeplinește funcția de organist * la mănăstirea regală de franciscani *(Descalzos reales).* **

Victoria a murit la 27 august 1611 la Madrid.

Lucrările lui Victoria care s-au păstrat pînă în zilele noastre aparțin exclusiv domeniului muzicii de cult. El a scris misse, imnuri, motete, lamentații și recvieme. De asemenea, el a compus muzică pentru psalmi și recitative pentru patimile după Matei și Ioan. ***

Întreaga biografie a lui Victoria, precum și genurile și caracterul creației sale, ne îndreptățesc să-l socotim reprezentantul cel mai tipic al muzicii religioase din perioada contrareformei.

Într-adevăr, sînt semnificative relațiile personale ale lui Victoria cu reprezentanții supremi ai curții spaniole și ai celei romane, activitatea lui îndelungată la una din citadelele iezuitismului — colegiul „germano-ungar" din Roma, participarea lui la acțiunile întreprinse pe tărîm religios de Filippo Neri. Este semnificativ și faptul că în *nici una* din numeroasele sale lucrări, Victoria nu a folosit în calitate de *cantus firmus* un cîntec popular și că s-a orientat exclusiv după muzica cultului catolic ; de asemenea, *nici o* lucrare a lui nu a fost transpusă pentru vihuelă. Toate acestea, precum și caracterul general al creației sale, confirmă definiția pe care am dat-o mai sus personalității creatoare a lui Victoria.

În același sens vorbesc și dedicațiile tipice ale lucrărilor lui Victoria : o culegere de motete publicate în 1583 a fost închinată maicii domnului ; în același an, în a doua culegere de misse, Victoria declară în dedicația adresată lui Filip II că „s-a consacrat exclusiv contemplării esenței divine" ; în cuvîntul introductiv la un recviem scris cu ocazia morții reginei Spaniei, compozitorul o fericește pe regină că a părăsit viața pămîntească etc. etc.

Totodată este neîndoielnic faptul că acest caracter religios al lucrărilor lui Victoria aparține aceluiași tip de creație care a găsit reprezentanți străluciți și în domeniul picturii spaniole.

Muzica lui Victoria posedă trăsături comune cu pînzele lui El Greco și ale lui Zurbarán. În ea se manifestă adesea tendința de a-l smulge pe

---

* Victoria a fost fără îndoială un organist remarcabil, căci, cu toate că în perioada activității familiei Cabezón în Spania, exigența față de organiști era deosebit de mare, Victoria era socotit „organist abil și capabil" *(„organista de habilidad y suficientia").* Este neîndoielnic faptul că dînsul a scris și lucrări pentru orgă, care însă nu ni s-au păstrat.

** În traducere literală : „desculți regali", de la verbul descalzarse — a se descălța : *fraile descalzo* — călugăr care umblă în picioarele goale.

*** În ce privește numărul de misse create, Victoria este întrecut numai de Palestrina.

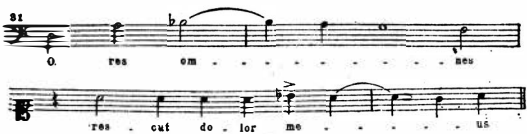
ascultător din lumea reală şi de a-l cufunda într-o stare de „renunţare la cele pămînteşti".

În această privinţă, Victoria ar putea fi asemuit într-o oarecare măsură cu Palestrina, dacă nu ar apărea şi o trăsătură caracteristică pe care nu o întîlnim la maestrul roman : anume frecventele izbucniri de exaltare tumultuoasă, de zbucium îndurerat.

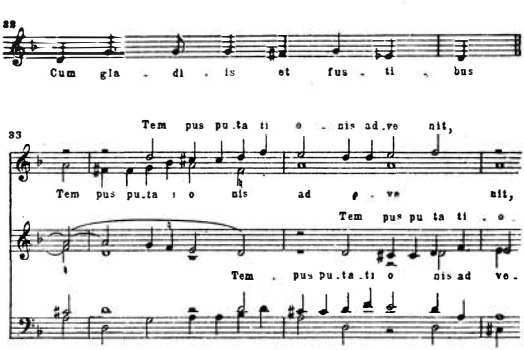
În timp ce Palestrina îi vrăjea pe credincioşi prin frumuseţea senină a muzicii sale, Victoria — care îşi exprimă emoţiile cu o violenţă tipic spaniolă — vorbeşte uneori, plin de exaltare, despre vanitatea celor pămînteşti, iar altă dată, după cum am arătat, se lasă în voia unor izbucniri de sentimente umane vii şi pasionate, care nu au nimic comun cu textul rugăciunilor catolice.

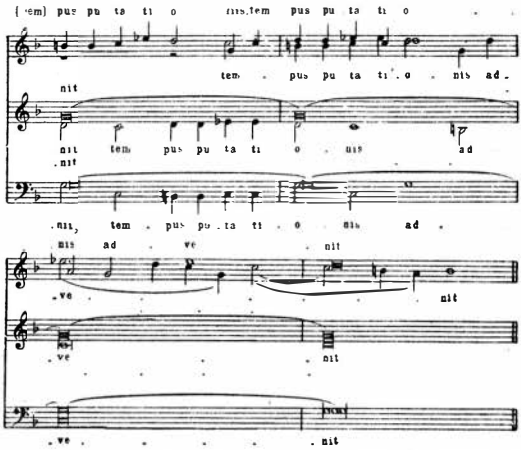
Capacitatea lui Victoria de a pătrunde în străfundul trăirilor umane şi de a le exprima cu o mare pregnanţă, este incontestabilă, după cum este neîndoielnică şi atenţia acordată de dînsul textului, năzuinţa lui de a reflecta în muzică înţelesul unor anumite cuvinte.

Procedee caracteristice, cu ajutorul cărora acest compozitor redă cele mai fine nuanţe ale sentimentelor, sînt suspensiile, creşterea treptată a duratei sunetelor, repetarea patetică a unuia şi aceluiaşi sunet, saturarea melodiei cu cromatisme :



De asemenea, Victoria utilizează cu o deosebită expresivitate disonanţele — mai ales pentru zugrăvirea durerii, a tristeţii, a descurajării :

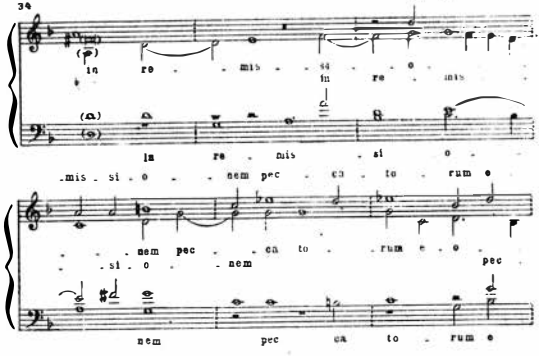


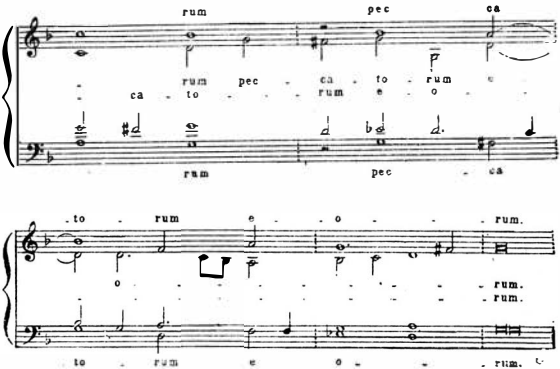


În legătură cu aceasta, este semnificativ faptul că Bermudo vorbește despre o „eră a cromatismului" ; Tapia comunică o remarcă a lui Gaffurio : „Spaniolii au obiceiul să introducă în muzica lor hohote de plîns, căci le este foarte pe plac întrebuințarea bemolilor".

Tuturor acestor procedee le servea însă ca fundal o polifonie vocală excepțional de transparentă.

Una din particularitățile stilului lui Victoria, ca și a întregii polifonii spaniole de cult (la Victoria această trăsătură fiind însă mai pronunțată), este sobrietatea și reticența în exprimarea emoțiilor celor mai puternice ; însă în culminații aceste emoții izbucnesc și — datorită atmosferei generale reținute, senine — impresionează deosebit de puternic pe ascultători :

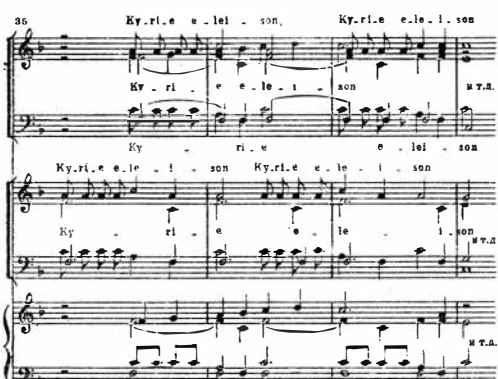




Acest procedeu este folosit în mod măiestrit de către Victoria pentru obținerea unei expresii de durere reținută, de la care, în momentele culminante, trece cu o deosebită vigoare și pregnanță la redarea unei dureri violente.

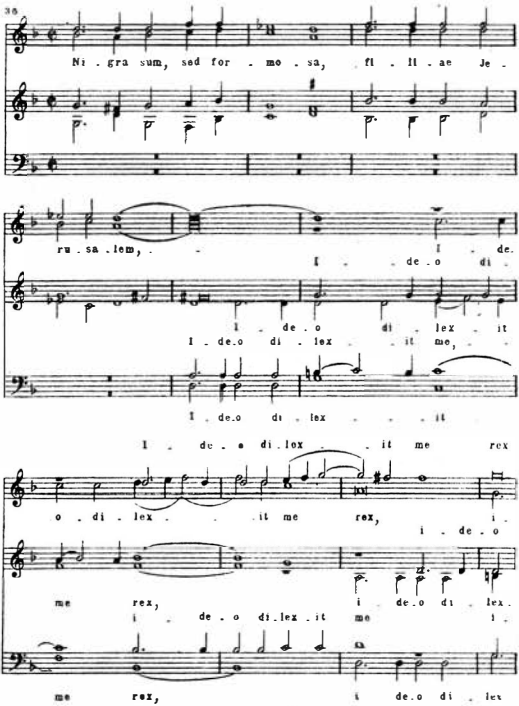
De asemenea, lui Victoria nu-i este străină o altă sferă de imagini, și anume intonațiile virile, uneori marțiale, și sonoritățile solemne, mărețe.

În creația lui se reflectă uneori anumite evenimente din vremea sa. Atunci întîlnim în mod neașteptat, imagini de bătălie, cu care ocazie sînt folosite modul major și intonațiile de fanfară, ca, de exemplu, în *Missa victoriei :*



Însă, în lucrările lui Victoria, astfel de pagini constituie nu o regulă, ci o excepție.

Pentru creația lui Victoria este caracteristică și utilizarea unor mase corale ample, precum și tendința de a folosi culorile sonore; aceste trăsături, precum și scriitura pentru mai multe coruri, sînt împrumutate din creația polifoniștilor venețieni; lucrul se vede clar, de exemplu, din următorul fragment de motet:



Trebuie subliniat în mod special încă un aspect foarte important și caracteristic al creației lui Victoria. Cu toată exaltarea religioasă care saturează muzica lui, în această muzică se vădește clar, pe alocuri, o apropiere de cîntecul popular laic cu suflu larg.

Însă, din nefericire, aceste melodii minunate sînt închise în cercul strîmt al contemplației religioase și de aceea posibilitatea lor latentă de a reflecta viața în mod veridic și sănătos nu a putut fi valorificată.

În legătură cu aceasta, prezintă un deosebit interes următoarele cuvinte ale lui A. N. Serov, care a ascultat la Baden un cor *a cappella* al lui Victoria, dirijat de Berlioz : „Muzica secolului XVI în stil palestrinian posedă următoarea însușire : *citeodată* [subliniat de A. N. Serov] ea pare minunată — un adevărat cor de îngeri ; alte ori însă, ea este doar o simplă succesiune de acorduri, fără melodie și fără fraze conturate din punct de vedere ritmic, prin urmare ceva limitat, insipid, incolor, nu tocmai frumos și destul de plicticos... Poate că acest cor e foarte bun, dar el nu mi-a mișcat cîtuși de puțin sufletul". *

Creația lui Victoria, luată în totalitatea ei, este expresia cea mai caracteristică a ideologiei contrareformei, care era pe atunci atotputernică în Spania și, din inițiativa autorităților bisericești din această țară, se răspîndise și dincolo de hotarele ei.

În acest plan, este extrem de semnificativă tendința multor savanți burghezi de a-i găsi lui Victoria un merit tocmai în trăsăturile reacționare ale creației sale : muzicologii burghezi laudă fără încetare tocmai misticismul religios al lui Victoria, scoțînd în relief faptul că el s-a apropiat mai mult decît orice alt compozitor din secolul XVI de idealurile preconizate de iezuiți în problemele muzicii catolice oficiale.

---

* Serov A. N. — *Articole alese*, volumul întîi, în red. lui G. N. Hubov, căruia îi aparțin și art. introductiv, precum și notele explicative. Muzghiz, 1950, pag. 532 *Scrisori din străinătate*, Karlsruhe, 22 (10) septembrie 1858).

MUZICA CATOLICĂ A SPANIEI ÎN SECOLELE XV — XVI

I

Toate cele expuse constituie o mărturie convingătoare a importanței cîntecelor și a dansurilor populare realiste ale Spaniei.

Am subliniat în repetate rînduri cît a fost de caracteristică pentru Spania secolului XVI și a primei jumătăți a secolului XVII lupta înverșunată dintre arta realistă democratică — literatura înaintată, teatrul popular, pictura — și ideologia feudală reacționară a catolicismului.

Și în domeniul culturii muzicale, ascuțitele contradicții din viața socială a Spaniei din epoca Renașterii au determinat — alături de înflorirea genurilor populare în perioada de care ne ocupăm — o mare dezvoltare a muzicii catolice de cult, care ducea o luptă îndîrjită împotriva cîntecelor și a dansurilor populare spaniole.

Nu trebuie uitat că, în epoca Renașterii, Spania nu a fost numai o țară cu o creație artistică populară înfloritoare, ci și o monarhie feudală, țara mănăstirilor, țara catolicismului militant, unde bîntuia inchiziția.

„... în jur curgeau rîuri de aur, zăngăneau săbiile și pîlpîiau fioros rugurile inchiziției", — scrie Marx, extrem de laconic și sugestiv, despre această perioadă. [71]

Dacă cîntecele populare ale Spaniei pătrundeau peste tot, servindu-i lui Josquin drept *cantus firmus*, dacă *villancicos* spaniole erau cîntate pînă și în Italia alături de *frottole* și *villanelle*, în schimb, un număr impresionant de reprezentanți ai bisericii catolice spaniole (treisprezece) participă la ședințele sinodului din Trento; revizuirea ritualului roman este efectuată din inițiativa și cu concursul activ al catolicismului spaniol; creația compozitorului spaniol Victoria devine un bun al bisericii catolice, care o folosește în scopuri reacționare și o proclamă culmea muzicii religioase a întregii lumi catolice.

Aceste contradicții violente în cultura muzicală a Spaniei reflectă condițiile concrete istorico-sociale din această țară.

Am văzut cum caracterul național al poporului spaniol s-a închegat în ambianța luptelor purtate timp de cîteva secole împotriva maurilor.

Am văzut de asemenea cum a luat ființă și a prins puteri monarhia absolutistă spaniolă — una din monarhiile cele mai reacționare și mai distrugătoare nu numai pentru alte țări, ci și pentru propria sa țară, deoarece „în Spania aristocrația a început să se descompună fără să piardă privilegiile sale cele mai nocive, iar orașele au fost private de puterea pe care o avuseseră în evul mediu, fără să li se acorde un rol în noua ordine". [72]

Din această cauză, „monarhia absolutistă din Spania" avea, după părerea lui Marx, „o asemănare pur exterioară cu monarhiile absolutiste ale Europei" și „trebuie, de fapt, pusă alături de formele de guvernămînt asiatice". [73]

Nu este de mirare că absolutismul spaniol utiliza la maximum catolicismul, sub cele mai pernicioase forme ale acestuia, pentru consolidarea progresivă a puterii regale. Premisele aplicării unei astfel de politici existau în Spania de multă vreme, și anume încă de cînd catolicismul a fost proclamat religie de stat, pe timpul regelui vizigot Recared (586—601).

Liturghia gregoriană era impusă cu forța, cei care se împotriveau fiind pedepsiți cu confiscarea averii, ba chiar și cu moartea ; focare ale culturii mănăstirești existau peste tot locul.

Mănăstiri ca Santiago de Compostela sau Montserrat atrăgeau pelerini din toată Europa, storcindu-le acestora ultimul ban pentru a-și spori avuțiile. Aceste mănăstiri întrețineau coruri excelente și erau renumite pe bună dreptate pentru cultura lor muzicală polifonică, care constituia fără îndoială un mijloc eficace pentru ademenirea maselor largi.

Bineînțeles, monarhia folosea biserica catolică ca pe o armă ideologică puternică, pentru a înrobi conștiința maselor largi populare și pentru a le împiedica să se împotrivească întăririi absolutismului.

Monarhia spaniolă încuraja în fel și chip inchiziția, care fusese înființată în anul 1478, pe baza unei bule a papei Sixt VI ; în anul 1480, inchiziția a început să activeze la Sevilla, în anul 1485 în Aragon, iar începînd din 1487, în Catalonia.

Autodafeurile *(Actus fidei)* s-au răspîndit în Spania cu începere din anul 1481.

Este de la sine înțeles că monarhia spaniolă nu a pierdut din vedere nici muzica — armă spirituală deosebit de puternică.

Încă din timpuri vechi, autoritatea regală lupta împotriva muzicii populare, împotriva cîntatului în limba spaniolă (v. mai sus).

Muzica religioasă catolică era folosită de regulă pentru a conferi un caracter solemn unor acte ale regalității ca suirea pe tron, căsătoriile ș.a. Astfel, de exemplu, cu ocazia înscăunării regelui Filip II, compozitorul spaniol Escobeda a scris o missă pe șase voci dedicată acestui rege.

Canonizarea sfintei Tereza și a lui Ignacio de Loyola, serbările prilejuite de suirea pe tron a sîngeroasei regine a Angliei Maria Tudor, catolică fanatică, au fost însoțite de un pompos ritual bisericesc, din care nu lipsea muzica solemnă de cult.

Biserica nu se sfia nici să pună muzica în slujba inchiziției și adesea însoțea rușinoasele și sălbaticele autodafeuri prin sunete sumbre și înspăimîntătoare.

II

Muzica religioasă a Spaniei era destul de eterogenă. Mai mult decît atît : nu orice muzică scrisă pe text religios şi respectînd formele tradiţionale obişnuite ale muzicii de cult era religioasă în esenţa ei. Pot fi citate multe exemple, cînd muzica de acest fel poseda de fapt un conţinut terestru, elemente realiste legate de gîndurile, sentimentele şi aspiraţiile maselor populare.

Să ne amintim, în această ordine de idei, de motetele franceze şi italiene pe text religios, şi chiar de unele misse ; să ne amintim şi de muzica protestantismului.

În toate aceste cazuri şi în multe altele, genul şi unele mijloace de expresie ale muzicii pe text religios erau doar o formă deosebită a exprimării unui conţinut de viaţă. Uneori, această muzică păstra de fapt doar aparenţele unei arte religioase.

Multe *villancicos* cîntate în Spania cu ocazia sărbătorilor crăciunului, erau o manifestare autentică a artei populare democratice. Numeroase texte ale cîntecelor religioase reflectau un conţinut evident laic, uneori de dragoste sau chiar satiric demascator.

Astfel, raportul dintre elementele laice şi cele religioase în muzica din epoca Renaşterii este mult mai complex decît pare la prima vedere.

Cu toate acestea, ar fi o mare eroare de principiu *să se subevalueze rolul reacţionar* jucat efectiv de muzica religioasă propriu-zisă în Spania acelei vremi.

În Spania, mai mult ca în oricare alta din ţările de care ne-am ocupat, muzica religioasă a claselor dominante — în primul rînd, aceea a curţii şi a organelor supreme ale catolicismului — era reacţionară nu numai în aparenţă, ci şi în esenţa ei. Forma religioasă se afla în acest caz în deplină concordanţă cu *conţinutul religios.* Astfel de muzică era o artă care încerca să distragă poporul de la problemele de viaţă reală şi de la conflictele sociale, să-l transporte într-o lume imaginară a unei linişti şi armonii depline, o lume izolată în mod artificial de ascuţitele contradicţii care sfîşiau societatea acelei vremi.

Acesta este caracterul multor lucrări religioase ale lui Morales. Cele spuse se aplică în mare măsură şi la creaţia lui Victoria. De asemenea, ele sînt valabile pentru majoritatea lucrărilor vocale polifonice de cult pe care le-a dat Spania în perioada studiată şi care folosesc drept *cantus firmus* nu cîntece populare — ca lucrările similare franceze şi italiene — *ci, aproape exclusiv, melodii împrumutate din coralul gregorian.* O astfel de muzică nu avea alt scop decît să cufunde pe ascultători în acel extaz mistic care a găsit tocmai în Spania adepţi şi propagandişti zeloşi, ca sf. Tereza, Juan de la Cruz, Luis de León, Luis de Hernando, iar în pictură nu i-a fost străin lui El Greco şi în mare măsură lui Zurbarán.

Această muzică era adesea caracterizată printr-o puternică expresivitate, care se manifestă şi în combinaţiile armonice, şi în trecerile bruşte, şi în suspensiile îndrăzneţe.

Expresivitatea exagerată, bolnăvicioasă, nu slăbea cîtuşi de puţin caracterul religios general al muzicii, căci tendinţa generală, decisivă, a acestor lucrări este să înfrîngă, să înăbuşe izbucnirile de gînduri şi emoţii sincere, umane, care răzbăteau uneori spontan, involuntar. Aceste izbuc-

niri erau sufocate, pentru a-i cufunda pe ascultători, adesea împotriva voinței lor, într-o stare de liniște artificială și pentru a le insufla o smerenie „atotiertătoare". Ruperea unei astfel de muzici de conflictele vieții reale este manifestarea esenței însăși a principiului religios.

Polifoniștii spanioli bisericești, la fel ca și mulți pictori spanioli, nu sînt străini în creația lor de acel „extaz mistic" pe care autorii burghezi îl situează intenționat pe primul plan și-l slăvesc neobosiți, atunci cînd îl descopăr în pictură, literatură sau muzică. Unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai acestor tendințe reacționare este Collet, care a consacrat o amplă lucrare muzicii spaniole de cult din secolul XV. Teza ce stă la baza acestei cărți este următoarea : trăsătura cea mai valoroasă a muzicii spaniole din secolul XVI este tocmai misticismul ei !

Se poate chiar afirma că, cu cît muzica de cult reușea în mai mare măsură să creeze aparența unui sentiment autentic, cu atît mai puternică era acțiunea acestei muzici asupra credincioșilor, căci cu atît mai ușor se putea efectua trecerea din acest plan naturalist în lumea ireală, iluzorie, creată de compozitor.

Iată pentru ce, chiar și în tablourile cele mai religioase în esența lor. „miraculosul" și „nepămîntescul" erau adesea strîns legate de redarea intenționat fidelă a unor imagini din viața domestică de toate zilele, zugrăvite cu un naturalism săritor în ochi.

De aceea, într-o asemenea muzică se acordă în aparență o mare atenție detaliilor naturaliste, intonării emoționale a cuvintelor, caracterizării expresive, exaltate, a sentimentelor dureroase sau vesele. În ea predomină adesea un colorit luminos, procedee expresive de timbru, care îndeplinesc în muzică o funcțiune analogă cu aceea a clarobscurului mistic al lui El Greco, Zurbarán și al altor pictori spanioli ; confruntările neașteptate, îndrăznețe, de registre și uneori și de tonalități, au de fapt în muzică un rol apropiat de acela al schimbării bruște a luminilor, manieră care ocupă un loc atît de important în pictura religioasă a Spaniei.

Asemenea procedee de întruchipare a subiectelor religioase se întîlnesc, de exemplu, în cîntările polifonice ale celebrului Victoria. Acest maestru îmbina o bogată fantezie creatoare cu o înaltă perfecțiune a scriiturii polifonice, cu subtilitatea și îndrăzneala armoniei, cu finețea coloritului. Însă, fiind un slujitor zelos al bisericii, el s-a lăsat stăpînit cu totul de ideile și reprezentările religiei catolice, fapt care a imprimat muzicii sale o orientare mistică și a făcut din ea un fel de armă spirituală în mîinile clerului catolic.

Totuși, în multe lucrări ale lui Victoria, un zguduitor sentiment uman dureros și sincer răzbate pe neașteptate de sub învelișul coralului catolic, îmbrăcînd o formă frumoasă și desăvîrșită, demnă de creația unui artist inspirat al vremii sale.

Studiul muzicii catolice pe de o parte, iar pe de altă parte, acela al artei muzicale populare, ne duce la concluzia că Spania a adus o contribuție importantă la dezvoltarea muzicii Renașterii nu prin creația sa mistico-religioasă patronată de biserică (cu toate că și în domeniul polifoniei vocale de cult au activat maeștri spanioli foarte talentați), ci prin arta sa populară, realistă. Prin ea ne este prețioasă cultura muzicală națională spaniolă a Renașterii : mersul istoriei a demonstrat în chip indiscutabil că arta populară democratică a fost aceea care și-a păstrat forța de acțiune și

a reușit să depășească mult hotarele țării care a produs-o, pe cînd muzica spaniolă de cult propriu-zisă — spre deosebire de cele mai bune lucrări ale lui Josquin, Palestrina sau Lasso — a putut juca un rol numai între zidurile mănăstirilor, în serviciul religios catolic, în comunitățile și grupările de catolici credincioși.

De aceea, cu toate numeroasele condiții exterioare favorabile — tipărirea cu precădere a muzicii catolice de cult, avantajele materiale acordate compozitorilor bisericii catolice (beneficii, recompense bănești speciale etc.), cu toată recrutarea celor mai buni cîntăreți, aduși din țări diferite pentru capelele catolice spaniole — nu această muzică, ci muzica populară a secolelor XV—XVII, simplă, adesea nefixată în notații muzicale, transmisă prin tradiție orală, s-a dovedit mai viabilă decît rivala sa.

Muzica populară, iar nu creația de cult a Spaniei, reprezentată prin compozitori ca Victoria, care au cultivat genurile vocale religioase, a determinat marea importanță a culturii muzicale naționale spaniole, atît în patria sa cît și în lumea întreagă.

BIBLIOGRAFIE ŞI NOTE

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE

INTRODUCEREA

[1]) Engels, F. Dialectica naturii. Biblioteca marxist-leninistă, Ed. Politică, București, 1959, pag. 4.

[2]) Ibid., pag. 176.

[3]) Ibid., pag. 5.

[4]) Engels, F. Prefața la prima ediție italiană a Manifestului Partidului Comunist (Marx K. — Engels F. Manifestul Partidului Comunist. Ed. de Stat pentru literatură politică, ed. a VI-a, București 1958, pag. 29).

[5]) Engels, F. Dialectica naturii, pag. 4.

[6]) Engels, F. Dialectica naturii, pag. 4.

[7]) Herțen, A. I. Diletantismul în știință. Lucrări filozofice alese, vol. I, M., 1946, pag. 40.

[8]) Herțen, A. I. Scrisori despre studiul naturii (op. cit. pag. 219).

[9]) Marx, K. Note cronologice (Arhiva Marx- Engels, vol. VII, Ed. Polit. de Stat, 1940, pag. 97). Subliniat de Marx.

[10]) Engels, F. Dialectica naturii, pag. 176.

[11]) Asafiev, B. V. Opera („Studii asupra creației muzicale sovietice", vol. I, Muzghiz. M.-L. 1947, pag. 20—21).

[12]) Marx, K. Contribuții la critica economiei politice. Biblioteca marxist-leninistă, Ed. Politică, București, 1960, pag. 256.

CULTURA MUZICALĂ A ITALIEI ÎN SECOLELE XV—XVI

[1]) Marx, K. Capitalul, vol. I, Ed. II, Editura Partidului Muncitoresc Romîn, 1948, pag. 636.

[2]) Engels, F. Dialectica naturii. Biblioteca marxist-leninistă, Ed. Politică, București, 1959, pag. 6.

[3]) Cusanus, Nicolaus. Lucrări filozofice alese, Ed. soc. econ. M., 1937, pag. 67, 70, 75 și passim.

[4]) Bruno, Giordano. Alungarea fiarei triumfătoare, P., 1914, pag. 162.

[5]) Bruno, Giordano, Dialoguri (red. și art. introductiv M. A. Dînnik). Ed. Polit. de Stat, M., 1949.

[6]) Campanella, T., Orașul soarelui, trad. F. E. Petrovski, M., 1947.

[7]) Perrin, Ph., Civilizația florentină în secolele XIII—XVI, Paris, 1893, pag. 40, (fr.).

[8]) Engels, F. Dialectica naturii, pag. 4.

[9]) Dante Alighieri. Despre graiul poporului *(De vulgari eloquio)*, trad. rusă 1922, pag. 45—51, 54.

[10]) Engels, F. Prefața la prima ediție italiană a Manifestului Partidului Comunist (Marx K. — Engels F. Manifestul Partidului Comunist. Ed. de Stat pentru literatura politică, ed. a VI-a, București, 1958, pag. 29).

[11]) Cernîșevski, N. G Studii asupra perioadei gogoliene în literatura rusă. (Lucrări filozofice alese, vol. I, pag. 692., Ed. Polit. de Stat, M., 1950).

[12]) Herțen, A. I. Diletantismul în știință (op. cit., pag. 39).

[13]) Belinski, V. G. Opere în trei volume, M. 1948, vol. III, pag. 794—796; Belinski. Scrisori, P., 1914, vol. III, pag. 244, 245.

[14]) Stendhal. Roma, Neapolul și Florența (Opere, vol. XI, pag. 344, L., 1936).

[15]) Herțen, A. I. Scrisori despre studiul naturii (op. cit., vol. I, pag. 137).

[16]) Alberti, Leon Battista, Zece cărți ale arhitecturii, ed. Academiei Unionale de arhitectură, M. 1935, vol. I, pag. 185).

[17]) Ibid., pag. 36.

[18]) V. studiul prof. B. A. Struve, pregătit pentru tipar „Viola și vioara", pag. 56—57.

[19]) Ibid.

[20]) Ibid., pag. 32.

[21]) Ibid., pag. 33.

[22]) Ibid., pag. 58—59.

[23]) Ibid., pag. 73.

[24]) Ibid., pag. 58—59.

[25]) Citat în studiul sus-menționat al lui B. A. Struve, op. cit., pag. 59.

[26]) Citat în studiul sus-menționat al lui B. A. Struve, op. cit., pag. 73.

[26 a]) Ibid.

[27]) Ibid., pag. 22—23.

[28]) Druskin, M. S. Școlile naționale de creație și interpretare clavecinistică din secolele XVI, XVII și XVIII (teză de doctorat, 1946, pag. 445 a manuscrisului).

[29]) Ibid., pag. 450—451.

[30]) Ibid, pag. 460.

[31]) Ibid., pag. 460.

[32]) Stendhal. Plimbări prin Roma (fr.)

[33]) Griftov, B. Roma. M., 1914, pag. 184.

[34]) Petrarca, *Il canzoniere.*

[35]) Marenzio, Luca. Madrigale pe cinci voci, vol. V, Nr. 1, Leipzig, 1931.

[36]) Marx, K. Note cronologice, III (Arhiva Marx-Engels, vol. VII, pag. 78—79).

[37]) Masson, P. Cîntecele carnavalului florentin. Paris, 1913 (fr.)

[38]) În legătură cu această latură a activității lui Caccini v. disertația lui Ehrlich, Giulio Caccini. Leipzig, 1908 (germ.)

[39]) Ludwig. Muzica religioasă extraliturgică monodică şi polifonică din evul mediu, pînă la începutul secolului XV (*Handbuch der Musikgeschichte*, ed. Guido Adler, ed. a 2-a, 1930, vol. I, pag. 208 (germ.)

[40]) Jeppesen. Culegerile recent descoperite de laude ale lui Ottavio Petrucci şi alte rarităţi muzicale din biblioteca din Sevilla *Colombina* (*Zeitschrift f. Musikwiss.* noiembrie 1929, pag. 73 şi urm. germ.)

[41]) Sandberger, A. Legăturile lui Orlando Lasso cu literatura italiană (Articole alese de istoria muzicii, 1921, germ.).

[42]) Cesari, G. Apariţia madrigalului în secolul XVI. Cremona, 1908, dis., pag. 39 (germ.)

[43]) Ibid.

[44]) Schwartz, R. Frottola în secolul XV (*Vierteljahrschrift f. Musikwiss.* 1886 ; pag. 464). „Tot despre frottolă" (Anuarul lui Peters, 1905, germ.).

[45]) Gaspari, A. Istoria literaturii italiene, vol. II, pag. 105, 273 (trad. în l. rusă).

[46]) Burckhardt, J. Scrisori, pag. 300 (germ.).

[47]) Stendhal. Roma, Neapolul şi Florenţa (Opere, vol. II, pag. 292—293, L. 1936, trad. în l. rusă).

[48]) Stendhal. Plimbări prin Roma, pag. 224—225 (fr.)

[49]) Cesari. Apariţia madrigalului în secolul XVI, pag. 13—14 (germ.)

[50]) Schelle, J. Capela papală (numită sixtină) din Roma, 1972, pag. XII—XIII, 199—200, 218—219 (germ.) ; cf. Brenet, M., Palestrina, Paris, 1906, pag. 13—14, 16 (fr.).

[51]) Haberl, Fr. *Schola cantorum* din Roma şi cîntăreţii papali pînă la jumătatea secolului XVI *Vierteljahrschrift f. Musikwiss.* 1887, pag. 234, germ.).

[52]) Ibid., pag. 235.

[53]) „Viaţa lui Benvenuto Cellini" M.-L., 1931, pag. 403.

[54]) Citat după Stendhal („Istoria picturii în Italia", opere, vol. VIII, pag. 501).

[55]) Marx, K. Note cronologice, III (Arhiva Marx-Engels, vol. VII, pag. 121).

[56]) „Monumente ale artei muzicale bavareze", vol. 34 (germ.).

[57]) Laroş, G. Glinka şi importanţa lui în istoria muzicii (culegere de articole de critică muzicală, vol. I, ed. soc. „Biblioteca de teorie muzicală", M. 1913, pag. 2).

[58]) Kuşnarev, H. S. Polifonia „scriiturii severe" şi metodele de predarea acesteia la facultăţile de istoria şi teoria muzicii şi de compoziţie („Studii de istoria şi teoria muzicii", L., 1940, 1, pag. 235).

[59]) Serov, A. N. Muzica, muzicologia, pedagogia muzicală (art. critice, vol. IV, P., 1895, pag. 1607).

[60]) Stasov, V. V. În memoria lui Musorgski (Opere, vol. 111, P., 1894, pag. 802).

[61]) Ambros. Istoria muzicii, vol. IV, ed. a 3-a, pag. 104 (germ.)

[62]) Romain Rolland. Istoria operei în Europa, Paris, 1895, pag. 32.

[63]) Marx, K. Note cronologice, III (Arhiva Marx-Engels, vol. VII, pag. 128).

[64]) Herţen, A. I. *Venezia la bella* („Trecutul şi cugetările"), partea VII, Opere complete şi scrisori, P., 1920, vol. XIV, pag. 723).

[65]) Ibid., pag. 724.

[66]) Winterfeld. Giovanni Gabrieli şi vremea sa. Berlin, 1834, pag. 37—38 (germ.)

[67]) Ibid., pag 38—39.

[68]) Marx, K. Note cronologice, III (Arhiva Marx-Engels, vol. VII, pag. 107).

[69]) Dürer. Scrisori, jurnale şi versuri (cuprinzînd şi scrisorile adresate lui Dürer). Viena, 1872, pag. 5, 21 (germ.)

[70]) Romain Rolland. Op. cit., pag. 34.

[71]) Winterfeld. Op. cit., pag. 8 și urm.

[72]) Ibid., pag. 25.

[73]) Aretino. Scrisoare adresată lui Tizian (Crestomația de literatură vest-europeană. Literatura din epoca Renașterii. Red. B. I. Purișev, M., 1938, pag. 139).

[74]) Winterfeld. Op. cit.

[75]) Ambros. Op. cit. vol. III, pag. 549.

[76]) Winterfeld. Op. cit., vol. I, pag. 169.

[77]) Chrysander. *Jahrbücher f. Musik. Wissenschaft*, vol. I, Leipzig, 1863.

[78]) Caffi, Francesco. *Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino.* Veneția, 1836 (ital.) Cit. după lucrarea lui Iu. A. Kremlev „Ideile muzical-filozofice ale lui Gioseffo Zarlino" (manuscris păstrat la Institutul de Stat de cercetări științifice din domeniul teatrului și al muzicii din Leningrad). În expunerea concepțiilor de teorie și estetică muzicală ale lui Zarlino au fost folosite tratatele lui Zarlino ; exemplare din ediția priceps a acestora se află la biblioteca conservatorului din Leningrad și au fost traduse parțial în limba rusă de către Ia. S. Bobovici și O. P. Rimski-Korsakov, sub redacția generală a acestuia din urmă), precum și studiul sus-menționat al lui Iu. A. Kremlev.

[79]) Tasso, Torquato. Ierusalimul liberat, trad. de V. S. Lihacev. P. ed. A. Kaspari, pag. 211.

[80]) Ibid., pag. 212.

[81]) Chevalier, A. Istoria studiului armoniei, Trad. rusă sub red. lui M. Ivanov-Borețki, M., 1932, pag. 21.

[82]) Asafiev, B. V. Opera („Studii asupra creației muzicale sovietice", vol. I, M., 1947, pag. 20).

[83]) Ibid., pag. 20.

CULTURA MUZICALĂ A FRANȚEI ÎN SECOLELE XV–XVI

[1]) Rabelais, Fr. Gargantua și Pantagruel, trad. de B. Piast., M. L., 1938, pag. 121.

[2]) Seller, L. Originea operei și *Le ballet de la reine* (1581) ; 1868, pag. 86 (fr.) ; Chledowski, Kasimir. Curtea Ferrarei, 1910, pag. 352 (germ.)

[3]) Plattar. Renașterea în domeniul literaturii în Franța, Paris, 1925 (ed. a 2-a), pag. 9 (fr.).

[4]) „Poeții Renașterii franceze". Antologie, M., 1938, pag. 18.

[5]) Villay, P. Marot și Rabelais. Paris, 1923, pag. 123. (fr.).

[6]) Lot, Georges. Viața și creația lui F. Rabelais. Paris, 1928, pag. 21–22.

[7]) Brenet, M. Studii de istoria lăutei în Franța. (Revista musicale italiana, vol. V, 1898, pag. 665, franc.).

[8]) Rabelais, Fr. Op. cit.

[9]) Vaissière, Pierre. Gentilomii de țară din vechea Franță *(Gentilshommes campagnards de l'ancienne France)* Paris, 1904, pag. 118–120 (fr.).

[10]) Ibid., pag. 120.

[12]) Ibid., pag. 37.

[13]) Serghievski M. V. Istoria limbii franceze, M., 1, 1938, pag. 21.

[14]) „Poeții Renașterii franceze", pag. 18–19.

[15]) Plattar. Op. cit., pag. 90–92.

[16]) Tiersot. Ronsard și muzica din vremea sa (SYMG, IV, 1902/03, pag. 70, fr.).

[17]) „Poeții Renașterii franceze", pag. 266—268.

[18]) Ibid., pag. 250.

[19]) Ibid., pag. 256.

[20]) Laloy, L. Ronsard muzicant (La Revue musicale, 1924, Nr. 5, pag. 14, fr.)

[21]) „Poeții Renașterii franceze", pag. 99. Toate citatele în versuri din pag. 212—213 sînt luate din culegerea „Poeții Renașterii franceze", cu o singură excepție (v. nota următoare).

[22]) Pinus, S. Poeții francezi. Caracterizări și traduceri, ed. II, P., 1914, pag. 102.

[23]) „Poeții Renașterii franceze".

[24]) Romain Rolland. Istoria operei în Europa înainte de Lully și Scarlatti, pag. 235—240 (fr.).

[25]) Combarieu, J. Muzica franceză din secolul XVI, art. introductiv, capitolul I și trad. de M. V. Ivanov-Boreţki, căruia îi aparține și redacția traducerii.

[26]) Expert. Despre muzica franceză din epoca Renașterii (Enciclopedia Lavignac, pag. 1289, fr.)

[27]) Tiersot, M. Cîntecul popular și poeții romantici. Paris, 1931, pag. 3 (fr.)

[28]) Gérold, Th. Cîntecele populare din secolele XV și XVI și melodiile lor (Strasbourg).

[29]) Ibid., pag. 5—6.

[30]) Ibid., pag. 15.

[31]) Ibid., pag. 97.

[32]) Ibid., pag. 83—84; Tiersot. Cîntecul popular (Enciclopedia Lavignac, p. 2, Paris, 1930, pag. 2876, fr.)

[32 a]) Ammbros. Istoria muzicii, vol. III, pag. 336, 337 (germ.)

[33]) V. „Crestomația de istoria muzicii" de prof. M. V. Ivanov-Boreţki. vol. I, ed. a 2-a, M., 1933, pag. 52, precum și manualul de istoria muzicii vest-europene de prof. T. N. Livanova, 1940, pag. 150.

[34]) Fétis. Biografii de muzicieni, vol. IV, pag. 423, cf. de asemenea Brenet, Muzica și muzicienii vechii Franțe, pag. 110. Aceste versuri sînt citate de Maurice Cauchie în articolul său „Clément Janequin, cercetări în legătură cu familia sa și cu el însuși" (Revue de Musicologie, anul VII, caietul 5, pag. 3—25). O monografie specială consacrată lui Janequin a fost publicată la Paris în 1948: Jacques Levron, Clément Janequin, musicien de la Renaissance.

Afară de aceasta, v. articolul lui Cauchie despre Janequin din revista *„Le ménestrel"* Nr. 3 din 21 ianuarie 1927. Informațiile cunoscute în legătură cu Janequin pînă în anul 1929 sînt date pe scurt în ediția a 11-a a dicționarului Riemann-Einstein.

[35]) Brancour. Maeștrii muzicali ai Renașterii franceze și istoricul lor. (SYMG, VIII, 1906/1907, pag. 119, fr.)

[36]) Aici și mai departe v. Brenet, op. cit. pag. 146—161 (fr.)

[37]) Cauchie, Maurice. Clément Janequin *(Revue de Musicologie*, 1923, VII, caietul 5, pag. 25 (fr.).

[38]) Brancour. op. cit., pag. 124—126 (fr.)

[39]) Borren Van den, Charles. Compozitorii lucrărilor poetice ale lui Ronsard (La Revue Musicale, 1927, mai, pag. 55).

[40]) Ambros. Istoria muzicii, vol. III, pag. 344—345 (germ.)

[41]) Brenet. Muzica și muzicienii vechii Franțe, pag. 59 (fr.)

[42]) Lavisse și Rambaud. Istoria universală, vol. IV, pag. 476.

[43]) Ambros. Istoria muzicii, vol. III, pag. 338 (germ.)

[44]) Ibid., pag. 348.

[45]) Romain Rolland. Istoria operei în Europa înainte de Lully și Scarlatti, pag. 240 (fr.).

[46]) Puşkin, A. S. Opere complete în zece volume, Ed. Academiei de Științe U.R.S.S., 1949, vol. VII, pag. 610.

[47]) Tiersot, J. Ronsard și muzica din vremea sa, pag. 74 ; cf. Charles Van den Borren. Compozitorii lucrărilor poetice ale lui Ronsard, op. cit., 1924, pag. 50—51.

[48]) Tiersot, J. Ronsard și muzica din vremea sa, pag. 95.

[49]) Masson, P. Umanismul în muzică (Enciclopedia Lavignac, pag. 1299, fr.).

[50]) Ibid., pag. 1293—1297.

[51]) Masson, P. Umanismul muzical în Franța în secolul XVI (Bericht über den 2-ten Kongress der Jnt. Musikges, zu Basel, IX, 1906, Leipzig, 1907, pag. 182 (fr.)

[52]) Masson, P. Umanismul muzical (Enciclopedia Lavignac, pag. 1309—1310 ; 1342 (fr.).

[53]) Le Jeune, Claude. Prefața la „Primăvara" (Printemps) fr.

[54]) Villay, op. cit., pag. 131.

[55]) Ibid., pag. 133.

[56]) Gérold, Th. Clément Marot, pag. XVII (fr.)

[57]) V. documentatul articol introductiv al lui Théodore Gérold la culegerea de psalmi hughenoți editată de dînsul.

[58]) Gérold, Th. Clément Marot, pag. XXXI.

[59]) Ibid., pag. XIV.

[60]) Brancour. op. cit., pag. 118.

[61]) Ibid., pag. XXII.

[62]) Legnen. vol. I, pag. 218.

[63]) Muret, Ernest. Cîntecul politic („Marea enciclopedie", vol. XIX, fr.).

[64]) Luciţki, I. V. Aristocrația feudală și calviniștii în Franța, partea 1-a, ed. 1-a, Kiev, 1871, pag. 108—109.

[65]) Tiersot, J. Istoria cîntecului popular în Franța, pag. 271 (fr.)

[66]) Luciţki, I. V. op. cit., pag. 13—14.

[67]) Luciţki, I. V. Liga catolică și calviniștii, vol. I, Kiev, 1877, pag. 19.

[68]) „Poeții Renașterii franceze", pag. 240—241.

[69]) Ibid., pag. 235.

[70]) Legnen. op. cit., vol. I, pag. 162.

[71]) Luciţki, I. V. Liga catolică și calviniștii, pag. 19.

[72]) Cronici și memorii alese în legătură cu istoria Franței (*Choix de chroniques et mémories sur l'histoire de France...*), cul. A. C. Buchon, Paris, 1839, pag. 353 (fr.)

[73]) Lavisse. Istoria Franței, vol. IV, pag. 127.

[74]) Mérimée, P. Noaptea sf. Bartolomeu, M., 1937, pag. 30.

[75]) Pinus, op. cit., ed. II, pag. 307—312.

[76]) „Poeții Renașterii franceze".

[77]) Cit. după Luciţki, I. V. Aristocrația feudală și calviniștii în Franța, pag. 338.

[78]) Paris și Gevaert. Cîntecele din secolul XV, Paris, 1875 (fr.)

[79]) Marx, K. și Engels, F. Opere, vol. XVI, p. 1-a, pag. 449.

[80]) Ibid., pag. 448.

[81]) Tiersot, J. Istoria cîntecului popular în Franța, pag. 452 (fr.)

[1]) Marx, K. Spania revoluționară (K. Marx și F. Engels, Revoluția în Spania. Articole și corespondență, 1854–1873). Ed. Partidului, 1937, pag. 7.

[2]) Ambros. Istoria muzicii, ed. a 3-a, Leipzig, 1893, vol. III, pag. 354, 586–591 (germ.).

[3]) Mitjana, R. Cercetări în legătură cu cîțiva muzicieni spanioli din secolul XVI, Madrid, 1918, pag. 222 (sp.)

[4]) Harmonice musices Odhecaton. Ed. Petrucci, Veneția, 1502 (ital.)

[5]) Kuznețov, K. A. Din istoria muzicii spaniole, studiul al treilea (ziarul „Muzîka" din 1937, Nr. 23).

[6]) Kuznețov, K. A. Din istoria muzicii spaniole (revista „Sovietskaia muzîka", 1936, Nr. 11, pag. 52).

[7]) Glinka, M. I. Culegere completă de scrisori. P., 1907.

[8]) După cum arată cercetătorul spaniol Mitjana.

[9]) Nef, Charles. Istoria muzicii vest-europene, traducerea prelucrată și completată de B. V. Asafiev (Igor Glebov), ed. a 2-a, M., 1938, pag. 89–92.

[10]) Engels, F. Însemnări despre Germania (Arhiva Marx-Engels, vol. 10, M., 1948, pag. 342).

[11]) Kovalevski, M. M. Poporul în drama lui Lope de Vega „Fîntîna oilor" (Culegerea „În memoria lui S. A. Iuriev", M., 1895, pag. 122–123).

[12]) Marx, K. op. cit. pag. 5.

[13]) Kovalevski, M. M., op. cit. pag. 100.

[14]) Marx, K. op. cit. pag. 5.

[15]) Ibid., pag. 5.

[16]) Ibid., pag. 8.

[17]) Nef, Asafiev, op. cit., pag. 91.

[18]) Kudriavțev, A. E. Spania în evul mediu, pag. 90.

[19]) Ibid., pag. 65.

[20]) Marx, K. op. cit., pag. 5.

[21]) Gurîceva, M. S. Limba lucrărilor lui Juan Ruiz (Lucrările Institutului de istorie, filozofie și literatură din Moscova, vol. 7, M., 1941, pag. 48).

[22]) Botkin, V. P. Scrisori despre Spania (Opere, vol. I, P., 1907, pag. 182).

[23]) Glinka, M. I. Culegere completă de scrisori, P., 1907, pag. 230 : cf. ibid., pag. 232.

[24]) Malițkaia, K. M. Pictura spaniolă din secolele XVI–XVII, M., 1947, pag. 56.

[25]) Botkin, V. P. Scrisori despre Spania, pag. 114.

[26]) Mitjana, R. Cercetări în legătură cu cîțiva muzicieni spanioli din secolul XVI, pag. 189 (sp.)

[27]) Kolpinski, Iu. Velásquez, M., 1947, pag. 8.

[28]) Jurgens, O. Orașele spaniole, Hamburg, 1926, pag. 7–8 (germ.)

[29]) Petrov, K. D. Studii asupra teatrului laic al lui Lope de Vega. P., 1901, pag. 436.

[30]) Ibid., pag. 496.

[31]) Botkin, V. P. op. cit., pag. 153.

[32]) V. în această problemă – K. A. Kuznețov: „Bazele vechi ale culturii muzicale spaniole" (Studii de istoria și teoria muzicii L., ed. a 11-a).

[33]) Marx, K. op. cit., pag. 7.

[34]) Glinka, M. I. Culegere completă de scrisori, P., 1907 (scrisoarea din 18 aprilie 1845, adresată lui Kukolnik).

[35]) Kellin, F. „Romanța" populară spaniolă și *romancero*-ul războiului civil (revista „Literaturnii kritik", 1937, caietul 5, pag. 124).

[36]) Mitjana. Muzica în Spania (Enciclopedia Lavignac, pag. 1428, fr.).

[37]) Kuznețov, K. A. Din istoria muzicii spaniole, studiul întîi (ziarul „Muzîka" din 1937).

[38]) Kuznețov, K. A. Din istoria muzicii spaniole, studiul al treilea (ziarul „Muzîka" din 1937).

[39]) Mitjana, R. Muzica în Spania (op. cit., pag. 1930).

[40]) Kuznețov, K. A. Din istoria muzicii spaniole, studiul al treilea (ziarul „Muzîka" din 1937).

[41]) Kuznețov, K. A. Din istoria muzicii spaniole, studiul al treilea (ibid).

[42]) Geiger, A. Materiale în legătură cu istoria *villancico*-ului popular spaniol (*Zeitschrift f. Musikwiss.*, anul IV, noiembrie 1921, caietul al doilea, pag. 67, germ.)

[43]) Ibid., pag. 69—70.

[44]) Glinka, M. I. Culegere completă de scrisori, pag. 245.

[45]) Ibid., pag. 249—250.

[46]) Botkin, V. P. op. cit., pag. 67.

[47]) Repin, I. E. Culegere de dări de seamă cu ocazia aniversării a 100 de ani de la naștere. Ed. Galeriei Tretiakov, M., 1947, pag. 172.

[48]) Ignatov, S. Teatrul spaniol din secolele XVI—XVII, M., 1939, pag. 8.

[49]) Glinka, M. I. Culegere completă de scrisori, pag. 323.

[50]) Botkin, V. P. op. cit., pag. 140.

[51]) Laparra, R. Muzica și dansurile populare spaniole (Enciclopedia Lavignac, pag. 2353, fr.).

[52]) Botkin, V. P., op. cit., pag. 51.

[53]) Stendhal, Plimbări prin Roma, pag. 68 (fr.).

[54]) Glinka, M. I. Scrisoare din 6 iulie 1845 (v. Findeizen, N. Glinka în Spania și melodiile populare spaniole notate de dînsul, ediție separată, pag. 9).

[55]) Glinka, M. I. Însemnări, M.-L., 1930.

[56]) Findeizen, N. Glinka în Spania și melodiile populare spaniole notate de dînsul (ed. separată).

[57]) Laparra. op. cit., pag. 2359.

[58]) Mai în detaliu v. Kuznețov, K. A. Bazele vechi ale culturii muzicale spaniole (ed. cit.)

[59]) Ignatov, S. op. cit., pag. 23.

[60]) Cervantes, Prefața (adresată „Cititorului") la a doua culegere de piese (1615). *Miguel de Cervantes Saavedra*, opere alese, alcăt. de V. Uzin. M.-L., 1948, pag. 129—130.

[61]) Ignatov, S. op. cit., pag. 52.

[62]) Borren, Van den. Madrigalele lui Jean Brudieu (La Revue musicale 1924/1925, fr.); c. Pedrell. Un muzician catalan de origine franceză : Jean Brudieu (*Congrès de l'histoire de l'art, organisé par la société de l'histoire de l'art français*, 1921, dare de seamă, Paris, 1922, pag. 144—145, fr.).

[63]) Kracikovski, I. Iu. Poezia arabă în Spania (cul. „Cultura spaniolă", 1941), pag. 79.

[64]) Glinka, M. I. Însemnări, 1930, pag. 323.

[65]) Mitjana, R. Cercetări în legătură cu cîțiva maeștri din secolul XVI, pag. 184 (sp.).

[66]) B a r b i e r i, Culegere de cîntece din secolele XV şi XVI.

[67]) M i t j a n a, R. Muzica în Spania (Enciclopedia Lavignac, pag. 1960—1962). V. şi studiul aceluiaşi autor în legătură cu Juan del Encina, în „Cercetări în legătură cu cîţiva muzicieni spanioli din secolul XVI", pag. 5 —5 (sp.) ; v. şi Dicţionarul enciclopedic de literatură, ştiinţă şi artă hispano-americană (*Diccionario enciclopedio hispano-americano de literatura, ciencia y artes, Barcelona, 1890,* vol. V (sp.).

[68]) T i c n o r. Istoria literaturii spaniole, trad. în l. rusă, vol. III, pag. 236.

[69]) M i t j a n a, R. Muzica în Spania (op. cit., pag. 1980, fr.).

[70]) C o l l e t. Victoria, Paris, 1914 (fr.) ; M i t j a n a, R. Tomás Luis de Victoria (în „Cercetări în legătură cu cîţiva muzicieni spanioli din secolul XVI", pag. 229—241) ; V. de asemenea studiul bibliografic asupra lui Victoria, aparţinînd lui Felipe Pedrell (supliment la volumul VIII al culegerii de lucrări ale lui Victoria, publicate în anii 1903—1913).

[71]) M a r x, K. op. cit., pag. 7.

[72]) I b i d., pag. 8.

[73]) I b i d., pag. 9.

TABLA DE MATERII

Pag.

Introducere 5

I. Cultura muzicală a Italiei în secolele XV—XVI

Introducere 23
Cultura muzicală a Florenței 43
Laudele, frottolele și villanellele 60
Cultura muzicală a Romei 85
Palestrina 99
Madrigalul italian din secolul XVI 125
Cultura muzicală a Veneției 147
Concepțiile de estetică muzicală ale Italiei din secolele XV—XVI 175

II. Cultura muzicală a Franței în secolele XV—XVI

Introducere 207
Cîntecul polifonic francez din secolele XV—XVI 227
Missa și motetul polifonic francez din secolul XVI 278
Teoria și practica muzicală a „Pleiadei" 289
Muzica hughenoților 307
Cîntecele religioase, politice și militare din secolele XV—XVI 327

III. Cultura muzicală a Spaniei din secolele XV, XVI și la începutul secolului XVII

Introducere 345
„Reconquista" și formarea culturii naționale spaniole . . . 351
Cultura artistică a Spaniei în secolele XV, XVI și la începutul secolului XVII 357

Pag.

Cultura muzicală a Spaniei în secolele XV, XVI şi la începutul secolului XVII 368

Cîntecele şi dansurile populare spaniole. Teatrul muzical . . 371

Cei mai de seamă reprezentanţi ai culturii muzicale din secolele XV, XVI şi de la începutul secolului XVII 398

Muzica catolică a Spaniei în secolele XV—XVI 414

Bibliografie şi note 421

Responsabil de carte : Alexandru Leahu
Tehnoredactor : Mircea Arsenescu

Dat la cules 19.11.62. Bun de tipar 26.01.63. Tiraj 25.140 ex. 13.140 ex. pe hîrtie scris tip I A şi 12.000 ex. pe hîrtie scris tip II A de 63 gr. m². Ft. 700×100/16. Coli ed. 32,51. Coli de tipar 27. Ediţia 1. Comanda 796. A. nr. 2.358. Pentru bibliotecile mici indicale de clasificare 78(∞)(09).

Tiparul executat sub com. nr. 5146 la Întreprinderea Poligrafică nr. 2, str. Brezoianu nr. 23, Bucureşti — R.P.R.